

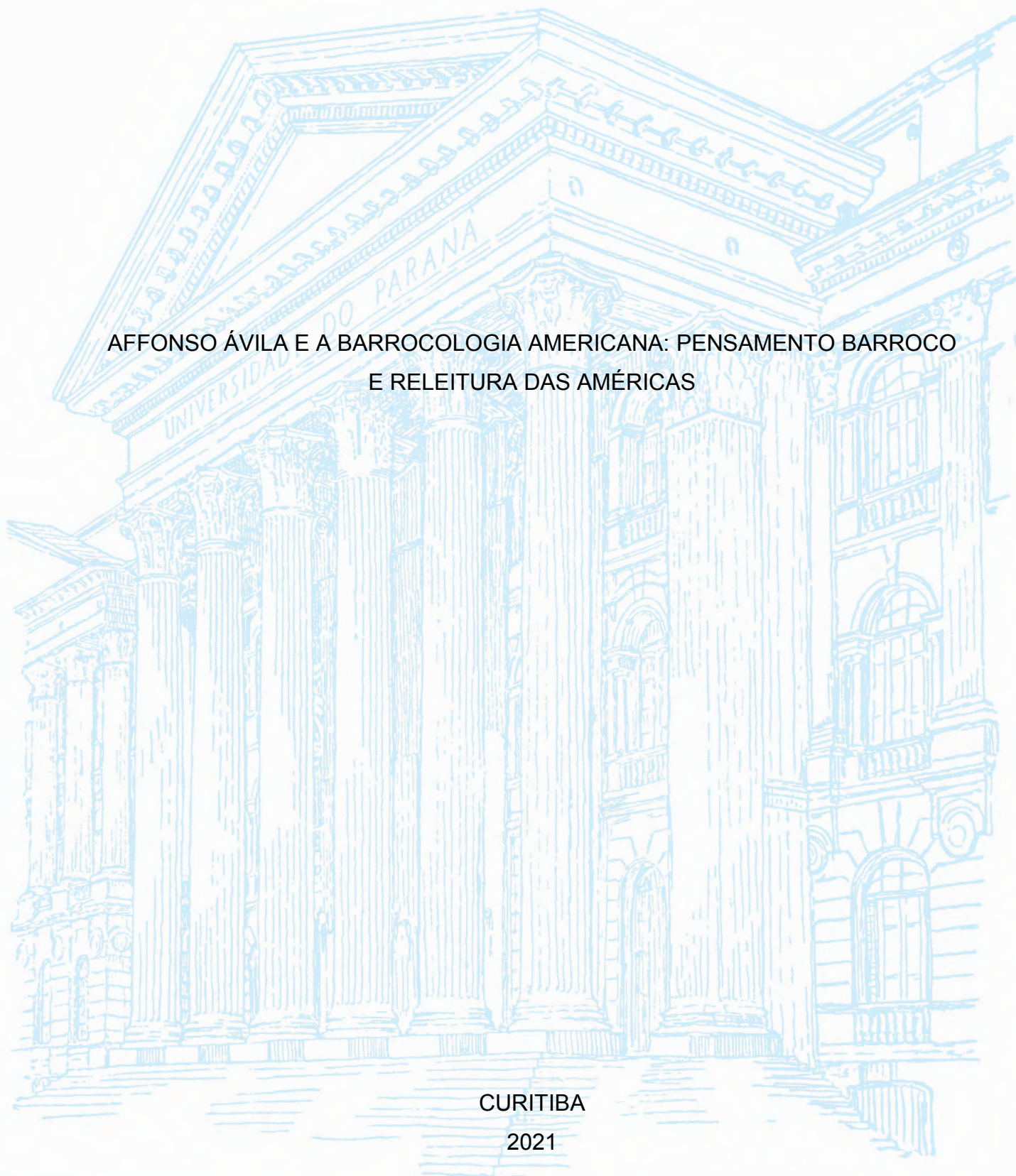
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

JOSOEL KOVALSKI

AFFONSO ÁVILA E A BARROCOLOGIA AMERICANA: PENSAMENTO BARROCO
E RELEITURA DAS AMÉRICAS

CURITIBA

2021



JOSOEL KOVALSKI

AFFONSO ÁVILA E A BARROCOLOGIA AMERICANA: PENSAMENTO BARROCO
E RELEITURA DAS AMÉRICAS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras. Área de concentração: Estudos Literários. Linha de pesquisa: Literatura, história e crítica.

Orientador: Dr. Rodrigo Vasconcelos Machado

CURITIBA

2021

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Kovalski, Josuel

Affonso Ávila e a barrologia americana : pensamento barroco e releitura das Américas. / Josuel Kovalski . – Curitiba, 2021.

Tese (Doutorado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

Orientador : Prof. Dr. Rodrigo Vasconcelos Machado

1. Ávila, Affonso, 1928-2012 - Crítica e interpretação. 2. Americanos Colonização. 3. Brasil - Influências barrocas. 4. Cuba - Influências barrocas. 5. Literatura barroca. I. Machado, Rodrigo Vasconcelos, 1971-. II. Título.

CDD – B869.09



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS –
40001016016P7

ATA Nº1086

ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE DOUTORADO PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE DOUTOR EM LETRAS

No dia um de outubro de dois mil e vinte e um às 14:00 horas, na sala 1020, UFPR- REMOTO, foram instaladas as atividades pertinentes ao rito de defesa de tese do doutorando **JOSOEL KOVALSKI**, intitulada: **AFFONSO ÁVILA E A BARROCOLOGIA AMERICANA: PENSAMENTO BARROCO E RELEITURA DAS AMÉRICAS**, sob orientação do Prof. Dr. RODRIGO VASCONCELOS MACHADO. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: RODRIGO VASCONCELOS MACHADO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), ANTONIO AUGUSTO NERY (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), LUIS GONÇALES BUENO DE CAMARGO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), RUBEM BARBOZA FILHO (UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA), ANELITO PEREIRA DE OLIVEIRA (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS). A presidência iniciou os ritos definidos pelo Colegiado do Programa e, após exarados os pareceres dos membros do comitê examinador e da respectiva contra argumentação, ocorreu a leitura do parecer final da banca examinadora, que decidiu pela APROVAÇÃO. Este resultado deverá ser homologado pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais definidos pelo programa. A outorga de título de doutor está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, RODRIGO VASCONCELOS MACHADO, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos demais membros da Comissão Examinadora.

CURITIBA, 01 de Outubro de 2021.

Assinatura Eletrônica

01/10/2021 18:12:29.0

RODRIGO VASCONCELOS MACHADO

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

01/10/2021 18:09:20.0

ANTONIO AUGUSTO NERY

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

02/10/2021 16:38:14.0

LUIS GONÇALES BUENO DE CAMARGO

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

01/10/2021 18:47:08.0

RUBEM BARBOZA FILHO

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA)

Assinatura Eletrônica

14/10/2021 14:09:52.0

ANELITO PEREIRA DE OLIVEIRA

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS)

Rua General Carneiro, 460, 10º andar - CURITIBA - Paraná - Brasil

CEP 80060-150 - Tel: (41) 3360-5102 - E-mail: ppgglet@gmail.com

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.

Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 116103

Para autenticar este documento/assinatura, acesse

<https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp> e insira o código 116103



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS
40001016016P7

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **JOSOEL KOVALSKI** intitulada: **AFFONSO ÁVILA E A BARROCOLOGIA AMERICANA: PENSAMENTO BARROCO E RELEITURA DAS AMÉRICAS**, sob orientação do Prof. Dr. RODRIGO VASCONCELOS MACHADO, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa. A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 01 de Outubro de 2021.

Assinatura Eletrônica

01/10/2021 18:12:29.0

RODRIGO VASCONCELOS MACHADO

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

01/10/2021 18:09:20.0

ANTONIO AUGUSTO NERY LUIS GONÇALES BUENO DE CAMARGO

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

02/10/2021 16:38:14.0

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO

PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

01/10/2021 18:47:08.0

RUBEM BARBOZA FILHO ANELITO PEREIRA DE OLIVEIRA

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA)

Assinatura Eletrônica

14/10/2021 14:09:52.0

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS)

Rua General Carneiro, 460, 10º andar - CURITIBA - Paraná - Brasil

CEP 80060-150 - Tel: (41) 3360-5102 - E-mail: ppgglet@gmail.com

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.

Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 116103

Para autenticar este documento/assinatura, acesse
<https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp>
e insira o código 116103

À Cristina Ávila

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal do Paraná (UFPR), pelo acolhimento e paciência em esperar um trabalho que, por questões de saúde, extrapolou o prazo.

Ao meu orientador, Doutor Rodrigo Vasconcelos Machado, evidenciando o apreço e admiração que nutro por sua pessoa, seus ensinamentos e direcionamentos críticos, suas aulas e orientações.

À Luana Thaísa Portella, parceira barroca e crítica, minha aluna, professora e colega, por mim tão deixada à margem nesses últimos tempos.

À minha mãe, Terezinha, que embora me puxasse a orelha por dormir tão tarde, sob o pretexto da escrita desse trabalho, não poupou esforços em incentivar-me a continuar. Ao Miro e toda a minha família.

À Rossana, sogra-mãe, que com o erudito padre Aquiles tanto por mim rezou.

À Cláudia e ao José Scaratti, pela amizade verdadeira, e à toda a equipe do Colégio Marina Marés, em especial ao diretor Moizés, à pedagoga Márcia, ao camarada historiador Francisco Rocha.

Ao poeta Ribamar Bernardes, parceiro neobarroco dos fins de semana.

Aos amigos Karim Siebeneicher Brito, Giselle Ludka e Seul Soldat pelo apoio nas traduções.

Às professoras Valéria Boni e Bernardete Ryba, pelo apoio incondicional, que juntamente ao corpo docente do Curso de Letras/Inglês da UNESPAR – *Campus* de União da Vitória, incentivaram-me. Levem meus agradecimentos às professoras colegas do colegiado: Michele Schneiders, Ivete Pauluk, Fernanda Mello, Valkíria Novaes e Maria Cristina Fernandes.

Aos professores Doutores Luís Bueno e Sandra Stroparo, pela leitura desse texto ainda em sua fase preliminar, e pelas indicações e críticas que teceram em minha qualificação.

Ao poeta Anelito de Oliveira, pelas indicações bibliográficas.

Ao professor e sociólogo Doutor Rubem Barboza Filho, por emprestar-me gentilmente seu único exemplar esgotado, sua leitura do barroco ibérico.

Ao Dr. Vinícius Kingerski, por me tratar em tempos de doença.

Ao Sérgio Luz, Myriam Ávila e Rodrigo Duarte, amigos mineiros.

Ao meu pai, que de onde estiver, sei que torceu e torce por mim.

RESUMO

Este trabalho tenta uma aproximação das teorias sobre o barroco realizadas ao longo da segunda metade do século XX entre a tríade cubana: Alejo Carpentier, José Lezama Lima e Severo Sarduy e o poeta mineiro Affonso Ávila. Para isso, optamos por chamar o período em questão de “pensamento barroco”, uma configuração que se deu tanto pelas crises no pensamento artístico devido ao pós-Segunda Guerra, quanto pela pesquisa anteriormente realizada no âmbito das teorias que sobre o barroco tinham sido realizadas nas primeiras décadas do último século. Esse “pensamento” configurado na América ibérica, tanto no Brasil quanto em outros países americanos, projetou-se como uma busca da expressividade formal e comportamental americana, sendo seus principais expoentes os escritores acima mencionados. Nossa tese procurará fazer dialogar a teoria barroca cubana com a pesquisa de Affonso Ávila, sendo este último realizador de amplo estudo sobre o barroco em Minas Gerais, o Brasil e a América Latina. Parte-se do pressuposto de que o lastro desenvolvido para a releitura barroca das Américas, realizada pelos escritores em questão, foi ensejado em sua vertente hispânica pelo *criollismo* dos países dominados pela Espanha, os quais, após suas independências, estimularam construções discursivas recuperando a *nuestra americanidad* do poeta José Martí, aliadas às reciclagens gongóricas efetuadas pela antiga metrópole espanhola. No caso brasileiro, propomos que o jesuitismo caracterizador das mentalidades tridentinas foi responsável pela manutenção da fé em uma igreja e em um estado católico, fazendo circular formas herdadas da Europa que em solo brasileiro se adequavam às particularidades tropicais, produzindo, mais tarde, formas de expressão e vivência que a crítica chamou de barroca. A recuperação dessas formas foi potenciada pelo romantismo brasileiro, desenvolvida pelos modernistas e sedimentada pelos estudos de estrangeiros que trabalharam no Brasil, como Otto Maria Carpeaux, Roger Bastide e Hannah Levy. Nas décadas de 1950 e 1960, em Cuba e no Brasil, a partir dessa estruturação foram realizados estudos, escritos ensaios e apresentadas várias conferências sobre o fenômeno barroco como fonte ibérica de nosso passado, razão pela qual poderia explicar nossa condição americana como de expressão privilegiadamente barroca. Tanto Affonso Ávila como a tríade cubana vão propor essa releitura a partir de teorias próprias incorporando, ademais, muito do fruto barroco proveniente de suas pesquisas em seus escritos literários. Nossa tese propõe que a teoria sobre o barroco realizada por Affonso Ávila permite ler nosso passado americano colonial, conjecturando as principais similaridades formais e vivenciais dos seres em crise do barroco histórico e do século XX. Evidenciamos ainda o papel do barroco como construção discursiva em busca do nacional, bem como as disputas de poder realizadas ao longo do século passado, negando o barroco e seus heróis ou procurando afirmá-los. Busca-se, por fim, uma leitura atenta da barrocoologia de Affonso Ávila e seus conceitos operatórios para perceber como sua aplicação pode ser um procedimento útil de releitura americana.

Palavras-chave: Cuba. Brasil. Affonso Ávila. Releitura americana. Barroco.

ABSTRACT

This work attempts to bring together the theories of baroque carried out in the second half of the 20th century among the Cuban triad: Alejo Carpentier, José Lezama Lima and Severo Sarduy and the poet from Minas Gerais Affonso Ávila. For this, we decided to name the mentioned period as "baroque thought", a configuration that occurred both because of the crises in artistic thinking due to the post-World War II period, as well as to the research previously carried out in the scope of theories about the baroque that had been carried out in the first decades of the last century. This "thought" configured in Iberian America, both in Brazil and in other American countries, was projected like a search for American formal and behavioral expressiveness, with its main exponents being the above mentioned writers. Our thesis will try to make a dialogue between Cuban baroque theory and the research of Affonso Ávila, the latter being the maker of a great study on baroque in Minas Gerais, Brazil and Latin America. It is presumed that the ballast developed for the baroque reinterpretation of the Americas, carried out by the mentioned writers, was occasioned in its Hispanic aspect by the *criollism* of the countries dominated by Spain, which, after their independence, stimulated discursive constructions, recovering our *nuestra americanidad* from the poet José Martí, allied to the gongore recyclings made by the old Spanish metropolis. In the Brazilian case, we propose that the Jesuitism that characterizes Tridentine mentalities was responsible to the faith maintenance in a church and in a Catholic state, circulating forms inherited from Europe that on Brazilian soil were adapted to tropical particularities, later producing expression forms and experience that the critics named baroque. These forms recovering was boosted by Brazilian romanticism, developed by the modernists and consolidated by the foreigners' studies who worked in Brazil, such as Otto Maria Carpeaux, Roger Bastide and Hannah Levy. In the 1950s and 1960s, in Cuba and Brazil, based on this structure, studies were carried out, essays were written and several conferences were presented on the baroque phenomenon as an Iberian source of our past, which is why I could explain our American condition as a privileged expression baroque. Both Affonso Ávila and the Cuban triad will propose this reinterpretation based on their own theories, incorporating, in addition, much of the baroque fruit from their research in their literary writings. Our thesis proposes that the baroque theory developed by Affonso Ávila allows us to read our colonial American past, conjecturing the main formal and experiential similarities of beings in crisis in the historical and 20th century baroque. We also emphasize the baroque role as a discursive construction seeking for the national, as well as the power struggles carried out over the past century, denying the baroque and its heroes or trying to affirm them. At last, we seek for a careful reading of Affonso Ávila's barocology and its operative concepts in order to understand how its application can be a useful procedure for American reinterpretation.

Keywords: Cuba. Brazil. Affonso Ávila. American rereading. Baroque.

RESUMEN

Este trabajo intenta una aproximación de las teorías sobre el barroco realizadas a lo largo de la segunda mitad del siglo XX entre la tríada cubana: Alejo Carpentier, José Lezama Lima y Severo Sarduy y el poeta de Minas Gerais Affonso Ávila. Para ello, optamos por denominar al período en cuestión “pensamiento barroco”, una configuración que se produjo tanto por las crisis en el pensamiento artístico debido al posguerra de la Segunda Guerra Mundial, como por la investigación realizada anteriormente en el ámbito de las teorías que se habían realizado sobre el barroco en las primeras décadas del siglo pasado. Este “pensamiento” configurado en Iberoamérica, tanto en Brasil como en otros países de América, se proyectó como una búsqueda de la expresividad formal y comportamental americana, siendo los escritores antes mencionados sus principales exponentes. Nuestra tesis buscará hacer un diálogo entre la teoría del barroco cubano y la investigación de Affonso Ávila, siendo este último realizador de un amplio estudio sobre el barroco en Minas Gerais, Brasil y América Latina. Se parte del presupuesto de que el fundamento desarrollado para la relectura barroca de las Américas, realizada por los escritores en cuestión, fue proporcionada en su vertiente hispánica por el criollismo de los países dominados por España, los cuales, tras su independencia, estimularon construcciones discursivas recuperando la *nuestra americanidad* del poeta José Martí, aliadas a los reciclajes gongorinos efectuados por la antigua metrópoli española. En el caso brasileño, proponemos que el jesuitismo que caracteriza a las mentalidades tridentinas fue responsable por la manutención de la fe en una iglesia y en un estado católico, haciendo circular formas heredadas de Europa que en suelo brasileño se adecuaban a las particularidades tropicales, produciendo, posteriormente, formas de expresión y vivencia que la crítica denominó barroca. La recuperación de estas formas fue potenciada por el romanticismo brasileño, desarrollada por los modernistas y sedimentada por los estudios de extranjeros que trabajaron en Brasil, como Otto Maria Carpeaux, Roger Bastide y Hannah Levy. En las décadas de 1950 y 1960, en Cuba y Brasil, a partir de esta estructuración, se realizaron estudios, se redactaron ensayos y se presentaron varias conferencias sobre el fenómeno barroco como fuente ibérica de nuestro pasado, razón por la cual se podría explicar nuestra condición americana como expresión privilegiada del barroco. Tanto Affonso Ávila como la tríada cubana propondrán esta relectura a partir de sus propias teorías, incorporando, además, gran parte del fruto barroco proveniente de sus investigaciones en sus escritos literarios. Nuestra tesis propone que la teoría sobre el barroco realizada por Affonso Ávila nos permite leer nuestro pasado colonial americano, conjeturando las principales semejanzas formales y vivenciales de los seres en crisis del barroco histórico y del siglo XX. Evidenciamos también el papel del barroco como construcción discursiva en la búsqueda del nacional, así como las luchas de poder llevadas a cabo durante el último siglo, negando el barroco y sus héroes o buscando afirmarlos. Se busca, por fin, una lectura atenta de la *barroco* de Affonso Ávila y sus conceptos operativos para percibir cómo su aplicación puede ser un procedimiento útil de relectura americana.

Palabras clave: Cuba. Brasil. Affonso Ávila. Relectura americana. Barroco.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: O PENSAMENTO BARROCO.....	1
PARTE I – AMÉRICA HISPÂNICA.....	13
1 O BARROCO DAS ÍNDIAS.....	14
1.1 O BARROCO <i>CRIOLLO</i>	14
1.2 <i>NUESTROAMERICANISMO</i>	30
1.3A REDESCOBERTA BARROCA.....	51
2 CUBA.....	60
2.1 ALEJO CARPENTIER.....	60
2.2 LEZAMA LIMA.....	76
2.2.1 Sistema poético e imagem.....	76
2.2.2 Barroco e expressão americana.....	84
2.3 SEVERO SARDUY.....	93
PARTE II – AMÉRICA PORTUGUESA.....	111
3 O BRASIL BARROCO.....	112
3.1 BARROCO JESUÍTA.....	113
3.2 O ROMANTISMO.....	124
3.3 O MODERNISMO.....	137
3.4 ESTRANGEIROS.....	145
PARTE III – BARROCO MINEIRO.....	156
4 AFFONSO ÁVILA.....	157
4.1 TENDÊNCIA-CONCRETISMO.....	158
4.2 DO BARROCO À <i>BARROCO</i> : PERCURSO AVILANO.....	173
4.2.1 Tradição e vanguarda.....	178
4.3 FESTA BARROCA.....	193
4.4 O PRIMADO DO VISUAL NOS RESÍDUOS MINEIROS.....	214
4.5 BARROCO LÚDICO.....	222
PARTE IV – EMBATES E CONSTRUÇÕES DO NACIONAL.....	247

5 OS ANTI-BARROCOS.....	248
5.1 ALEIJADINHO.....	248
5.2 HANSEN, HAROLDO E OUTRAS RUÍNAS	267
 PARTE V – A RELEITURA BARROCA DAS AMÉRICAS.....	 290
 6 A OPÇÃO BARROCA.....	 291
6.1 A TRÍADE CUBANA.....	294
6.2 AFFONSO ÁVILA E A RELEITURA BARROCA.....	314
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	332
REFERÊNCIAS.....	337

INTRODUÇÃO: O PENSAMENTO BARROCO

Que tipo de pensamento desencadeia a necessidade de configurar-se a vida atual como a deflagração de um discurso que nos entorna e que insiste em nos visitar de quando em quando? Esse atributo vivencial estaria em nossas raízes, animando nossas conjecturas sobre nossa modernidade e, de certa forma, responderia nossos anseios bombardeados por multiplicidades informacionais midiáticas? Por que procurar uma raiz para nossa condição, lugar em que se originaria nosso *modus vivendi*, senão pela constatação, proveniente do dilaceramento existencial e das crises da modernidade, de que revisitados todos somos por questões que, se não nos qualificam como grupo homogêneo – o americano –, pelo menos nos incitam a buscar uma trajetória em que essas questões se foram afirmando no bojo de nossas experiências? Não se trataria de saber somente de onde flui temporalmente esse rio de nossas inquiuições, mas definitivamente de abordar o porquê da necessidade de trazê-las à tona. Se constatados como resposta à essa questão, mesmo que provisoriamente como “barrocos”, que movimentos convergem pela pergunta? Questões como essas abrirão, nos parágrafos que seguem, as discussões que pretendemos deixar ressaltadas, mais como possibilidade de reflexão sobre nosso brasilianismo barroco e americanismo contraconquistador, do que como objetivas perguntas em busca da resposta, exercício retórico em função do que de fato já se pressupõe.

A importância de seu questionar aqui é mais valiosa que a descoberta tácita de uma pretensa resposta pacificadora, pois o movimento ensaístico do que gera as inquiuições que tanto apaixonaram profissionais das mais diversas áreas numa América Latina pós-Segunda Guerra, exigiu mais do que novas formas para a obra de arte: exigiu pensá-la, a arte, como uma resposta problemática que se afigurava não como ineditismo, mas como recorrência de situações-limites que exigiam um novo olhar que clamava pelo pesquisador, artista ou homem comum, alertando que a vida em si é artisticamente revelada, e que a arte, mesmo sendo uma das formas em que essa vida se represente a si mesma, desvela que seus mais vários comuns também estiveram acercados do dilema que nos confronta. Carmen Bustillo, enfrentando-se com o problema já teorizava em princípios dos anos 1990 que

[...] se ha establecido una especie de puente entre la sensibilidad de la época postrenacentista y la actual, de manera que una se reconoce en la otra, y con significativa frecuencia se habla de un retorno al espíritu y a las formas barrocas. (BUSTILLO, 1996, p. 21)¹

O barroco setecentista apaixonou, mesmo que a contrapelo, o pensamento individual e coletivo de determinadas camadas de pensadores no século XX. Notadas as descendências barroquizantes de um proceder não somente artístico, mas da própria conduta íntima do brasileiro, do íbero-americano, em suas mais cotidianas ações, a busca por uma filiação espiritual que explicasse as desinências recorrentes há mais de dois séculos fez-se necessária. Dessa forma, tanto a retomada em vertente crítico-histórica, - refletindo os impactos presenciados nas representações artísticas e em suas crises, - quanto a necessidade de traçar-se em linhas, em princípio gerais, depois mais ramificadas, uma tradição, uma evolução da arte literária brasileira em consonância com os rumos da contemporaneidade foram caracterizantes de uma possível história artística culminada na segunda metade do último século.

A essa história aqui chamaremos pensamento barroco: um pensamento voltado historicamente sobre os meandros em que as mentalidades pretéritas firmaram-se e permitiram-se expandir, via arte, até alcançar o século das transformações tecnológicas, convidando os pensadores nessa temática inseridos a desvelar uma desconfiança tácita propugnada pelo parentesco entre as crises vivenciadas, a saber, a de que foi e é o período barroco o *locus* gerado pelo homem americano herdeiro de um mundo que se desagregava, e, por outro lado, o lugar comum de onde ainda emana a continuidade em não menos contínua formação. Em outras palavras, foi o pensamento barroco uma busca desencadeada no século XX por confirmações de respostas previamente intuídas com a construção crítica das perguntas ao nosso tempo adequadas; foi a sistematização do questionamento que conduziu pesquisas que dessem conta do porquê de sermos visitados, de quando em quando, pelos mesmos desafios cujas soluções, por mais precárias, ganhavam o estatuto artístico sempre que esses tempos se pacificavam.

Por que o barroco?² Vivemos em uma mundo de hibridismos, de perda de referências em que a atitude barroca faz-se presente, tanto como “expressão” do

¹ “[...] estabeleceu-se uma espécie de ponte entre as sensibilidades do período pós-renascentista e do presente, de modo que uma se reconhece na outra, e com frequência significativa se fala em um retorno ao espírito e às formas barrocas.” (Tradução nossa)

² Quanto ao estudo do barroco no Brasil nos últimos sete anos foram encontrados os seguintes trabalhos: **TESES**: MALDONADO, Reny Gomes. *A geração de 27 e o barroco: la mirada exuberante*.

homem americano, poetizada por José Lezama Lima, quanto como uma resposta deflagrada na produção artística e literária, resposta que abrange diversos segmentos da americanidade e que foi possível, acreditamos, pela configuração que a “razão barroca” tomou na primeira metade do século XX, intensificando-se pós-Segunda Guerra e despertando uma procura pela tradição e pelo identitarismo dos entes do Novo Mundo. Nossa hipótese de trabalho é que o conjunto de ações – a colonização e suas sobras, a busca de afirmação do americano ante as metrópoles e o pensamento hegemônico, as crises de representação desencadeadas pela modernidade – impeliram artistas americanos a buscarem uma releitura de sua condição e uma forma de expressão convertida em projeto estético. A essa produção poética, filha direta do pensamento barroco que a possibilitou, chamaremos na trilha de Sarduy, Calabrese, Perniola, Buci-Glucksmann, Chiampi, Eggington, Kaup, Ndalianis, entre outros, de neobarroco: tanto releitura da condição americana e uma alternativa à modernidade do Novo Mundo, quanto uma expressão literária que se assemelha às crises e às formas já vivenciadas pelo homem do século XVII.

Por outro lado, a simples noção de “reciclagem” do dito barroco histórico em formas que revelam os paradoxos instaurados pelas crises da modernidade deve ceder lugar, nessa tese, à uma linha de tradição da literatura que se identifica nos mais diversos períodos da história das Américas com um barroquismo residual. O neobarroco não é um retorno ao barroco setecentista, mas uma opção persistente, possibilidade ou estratégia da configuração estética introduzida pelo barroco histórico; suas possibilidades estéticas, em outras palavras, transcendem a particularidade da Europa do século XVII, mas são histórica e filosoficamente informadas pelos

2015. UFRN; CARVALHO, Francisco Israel de. *A imagem barroca de Carmen Miranda no cenário da modernidade*. 2017. UFRN; ARAÚJO, Francisco Magno Silva de. *A nostalgia da forma poética do romance: alegorização barroca e tradição retórica n'O Ateneu de Raul Pompéia*. 2017. UFRN; MEIRON, Julio. *Entre cúpulas e toucados: percursos pelos Passos e Profetas de Congonhas*. 2018, USP; FRADE, Gabriel dos Santos. *Entre renascimento e barroco: os fundamentos da arquitetura religiosa e a contrarreforma - o De Fabrica Ecclesiae de Carlos Borromeu*. 2016, USP; SILVA, Eduardo Neves da. *Theatrum mundi: a espetacularidade barroca em Antônio José da Silva*. 2018, USP; SOUZA, Gabriela Beatriz Moura Ferro Bandeira de. *Neobarroco, neobarroso, transbarroco: uma leitura do barroco nas obras literárias de Haroldo de Campos e Néstor Perlongher*. 2017, USP; TOMASI, Carolina. *Semiótica da agudeza: da negação da euforia barroca ao objeto poético fluido do final do século XX*. 2014, USP; **DISSERTAÇÕES:** AMARY NETO, Michel. *A formação e a crítica de arte do drama barroco alemão*. 2019, USP; VINAGRE, Verônica Falcão de Oliveira. *O sertanejo e o sevilhano nos poemas de João Cabral de Melo Neto: o lusco-fusco barroco*. 2014, UFRN; SILVA, Fábio Rodrigo Barbosa da. *A invenção barroca de Jorge de Lima: uma leitura da obra Invenção de Orfeu*. 2015, UFRN; TOLEDO, Paulo Cesar de. *Catatau: um 'romance de protesto' barroco e carnavalizado*. 2014, USP. CHAGAS, Daniella Coli. *A arquitetura do barroco tardio em Minas Gerais: permanências e rupturas*. 2014, UFMG; NATIVA, Neide. *Informação, patrimônio e memória: cultura e arte barroca em Ouro Preto*. 2016, UFMG.

problemas específicos da modernidade euro-americana. Alguns escritores americanos, procurando mapear essas manifestações, depararam-se com formas aparentadas de expressão que de alguma maneira subvertia e minava as representações hegemônicas, produzindo na decadência, como suspeitou Walter Benjamin para o caso europeu, uma arte que revelasse um “querer artístico” (BENJAMIN, 1984, p. 77). Mais que isso, transformaram esse barroquismo em projeto estético. A crítica neobarroca, tradicionalmente, identifica essa releitura nos cubanos José Lezama Lima, Alejo Carpentier e Severo Sarduy. Essa tríade cubana procurou, em meados do século XX, “reler” o barroquismo, estendendo-o à América como uma forma de apropriação do barroco europeu que, adaptado às condições do Novo Mundo, geraria uma vontade artística de dinâmica própria. Propõem, cada um a seu modo, um neobarroco americano, condição própria do homem do Novo Mundo em sua afirmação identitária, expressiva e cultural.

A produção neobarroca americana revela o barroquismo de que ainda não fomos liberados, propiciado pelo pensamento contundente que possibilita unir tempos e esforços passados, “barroco” que é pelos tangencialmente abordados discursos que se proliferam em busca da manutenção do poder, travestidos de ordem, de nacionalismos, de palavras de Deus. Como disse José Ortega (1984, p. 1), mais do que renovação do barroco do século XVII, o neobarroco é uma *“instauración de un orden nuevo, heterodoxo y vital”*, cuja dinâmica, adicionaríamos, deflagra e admite o discurso barroco e suas manifestações, mas nele insere uma crítica que permite ver o caótico da realidade transformar-se em linguagem que se debruça sobre si mesma, exibindo sua materialidade, sua produção das palavras como substituta das coisas, convertendo, como lembrou Severo Sarduy (1999) as letras na única realidade, a ruptura revolucionária da homogeneidade.

Passível, assim, somos, como pesquisadores, de encontrarmos os istmos, como disse Affonso Ávila (1969, p. 18), entre etapas ou curvas do devir humano em que essas manifestações críticas fizeram-se presentes; mais ainda, podemos reler nossa América como um *locus* discursivo onde práticas repetem-se ao longo de séculos. Assim o fizeram a tríade cubana, assim o fez – e esse trabalho também pretende dar conta disso – o poeta/ensaísta Affonso Ávila³.

³ Sobre Affonso Ávila foram encontrados os seguintes trabalhos acadêmicos: PORTES, Bruce Souza. *Barroco, Queijo e Goiabada: A construção conceitual de um barroco mineiro*: Affonso Ávila e a revista *Barroco* - 1969 a 2000. UFSJ, 2016 (Dissertação); CORREIA, Ana Luiza Ladeia Prates. *Affonso Ávila:*

Ávila foi um dos pesquisadores do barroco americano, e sobretudo do brasileiro, que articulou a realidade histórica e sociológica tanto da escritura chamada barroca quanto da mentalidade e permanência dela na contemporaneidade. Mais que isso, demorou-se quarenta anos – metade da sua vida – no trato da arte barroca brasileira conjugando trabalhos na Revista *BARROCO*, da qual foi diretor, de vários pesquisadores do barroco ibérico, brasileiro, mineiro, mundial. Semelhantemente aos escritores também frutos do pensamento barroco – José Lezama Lima, Alejo Carpentier, Severo Sarduy – pode Affonso Ávila deslindar uma teoria própria, alicerçada em sua prática escriturária e revertendo-a, como fizeram os cubanos, em projeto literário próprio, razão porque escolhemos colocá-lo junto a esses pares. Esse trabalho tenta uma comparação entre as peculiares teorias da releitura do barroco, como período da formação americana, desenvolvidas pelos cubanos e a teoria avilana, desenvolvida no âmbito do que chamou-se “barroco mineiro” e depois expandida à releitura das Américas.

Os motivos dessa comparação desdobram-se: primeiro, porque os três cubanos são os mais citados como teóricos do barroco, literário ou não, mas de fundamental importância aos estudiosos, independentemente das vertentes que estes se filiem; segundo, como já aludimos, pelo fato de, além de serem escritores – poetas, romancistas, ensaístas –, utilizaram-se do barroquismo em suas composições literárias, tornando-se ícones do neobarroco americano, de reconhecimento internacional, saindo da exclusiva senda da história da arte, da sociologia ou da história, da antropologia e fazendo as vezes de teorizadores interessados no fenômeno em seu aspecto amplo, a saber, uma arte/expressão/ideologia que conformasse diversos ramos de atuação artística e humana; terceiro e finalmente, por encararem, em maior ou menor grau, o barroco fundador como tentativa de explicação do americanismo, uma leitura fundamental, revelando que o tema ainda não se havia esgotado, mesmo depois das exaustivas pesquisas de Ortiz, Uslar-Pietri, Picón-Salas, Alfonso Reyes, Henríquez Ureña, Sérgio Buarque de Holanda, Otto Maria Carpeaux. De fato, como disse Irlemar Chiami (1988, p. 18) “Não houve intelectual de influência em seu tempo que tivesse permanecido indiferente à problemática da identidade.” Contudo, esses intelectuais sempre foram ensaístas, pensadores que,

razão barroca e consciência histórica do poeta. PUC-RJ, 2019 (Dissertação); PAGANINI, Nilze. *Revista Tendência: À procura de uma tradição, à procura do novo*. PUC-MG, 2008 (Tese).

embora de grande valia, ainda direcionavam seus estudos, compreensivelmente, aos seus nichos do saber. Com a tríade dos cubanos há uma guinada em direção ao campo privilegiado da produção artística em geral, e literária em particular. Mas, por que não se estuda Affonso Ávila junto com os cubanos? Por que quando se fala de barroco americano somente o triunvirato cubano é chamado em socorro? Não haveria outras teorias, inclusive mais abrangentes, que colocassem o brasileiro como participante da dinâmica neobarroca das Américas?

O barroco na América hispânica apresenta uma dinâmica diferenciada da brasileira. A ascendência lusitana de nosso barroco difere dos meandros que a colonização espanhola percorreu, apesar de que durante 60 anos (1580-1640) ter o Brasil caído no domínio espanhol. Ademais, a continuidade quase continental do país e sua permanente unificação sob o mesmo rei; a especificidade linguística, sua peculiaridade colonizadora com suas capitanias hereditárias, sua independência política para um filho da família real, seu sistema econômico e social baseado na indústria açucareira e depois no ouro revelam um contexto profundamente diferenciado. O barroco responsivo que por aqui surgiu, no entanto, tem muitas marcas que o aproximam, contudo, de nossos vizinhos hispânicos. O próprio José Lezama Lima inclui nosso Aleijadinho como um personagem produtor de um “espaço gnóstico”, ao lado do Índio Kondori. Notamos, assim, que o Brasil insere-se nesse bojo discursivo, embora a maioria dos teóricos do barroco brasileiro remetam-se à tríade cubana para pensar o barroquismo de nossas manifestações.

Labutando na “ilha mineira”, Affonso Ávila proporcionou que repensássemos o barroco e nossa tradição brasileira, americana. Condição que aprofundássemos o debate sobre a linha evolutiva da tradição, com os pontos de estrangulamento em que o barroco e o barroquismo superaram o marasmo do que tornou-se estanque, movimentando escritores e escolas literárias e artísticas. Ademais, pensou no barroco como uma ideologia cuja expressão era quase que impensável fora do âmbito do grupo, da dinâmica da totalidade, embora os estudos compartimentais caracterizadores continuem, via estudo formal universitário, a propalar o barroco nas formas pela singularidade de noções externas. Affonso Ávila merece ser comparado aos principais estudiosos americanos, aqui eleitos. Esse trabalho tem por objetivo fazê-lo.

Para isso, dividimos os capítulos como a seguir um norte histórico, trilhando o desenvolvimento de um conceito de arte e cultura que se transformava em diferentes

épocas. Para além deste texto introdutório, no primeiro capítulo, iremos fazer as discussões do pensamento independente da América hispânica. Por isso, uma viagem a partir da história da colonização foi, a nosso ver, necessária. A seção subdivide-se, inspirada pelo mestre Mariano Picón-Salas, em “Barroco das Índias”, problematizando o termo/conceito *criollo*, para tentar compreender como um sentimento de pertença já diferenciava a produção simbólica da arte nesse lado do oceano, bem como as disputas pelo poder engendrariam, subsequentemente, as ideias de liberdade política em vários estados. Figuras como *El Lunarejo*, Singüenza y Góngora, Sor Juana, entre outros respondem pela manutenção da ordem intelectual *criolla* e dissensão em relação à Metrópole e os intelectuais dela. Em subcapítulo propício, dessa maneira, discutiremos a ideia, de vertente hispânica, de “nuestroamericanismo”: desde a formação intelectual responsável pelas pátrias nascentes, até o questionamento das novas formas de imperialismos, anunciadas por um José Martí e atestada por um Rodó.

A partir disso, procuraremos acompanhar o pensamento da tríade cubana, aquela responsável por enorme parte das teorizações sobre o barroco e identidade na América hispânica, atingindo, inclusive, o Brasil, país que já existe uma crítica especializada no triunvirato formado por José Lezama Lima, Alejo Carpentier e Severo Sarduy. Tentaremos abordar nesse primeiro encontro com os cubanos suas peculiaridades teóricas, a arquitetura de sua visão sobre a América e o impacto e paixão que o barroco deixou em suas práticas. Figuras tão importantes para a literatura neobarroca das Américas como Octávio Paz, Jorge Luiz Borges, Guillermo Cabrera Infante, Haroldo de Campos e outros mais serão abordadas em momentos propícios ao longo do corpo deste trabalho, pois cremos que, embora de fortuna crítica de respeitosa envergadura sobre o barroco, esses autores, à exceção de Haroldo de Campos, não pesquisaram o barroco como procedimento aplicado em seus trabalhos, ficando mais o barroquismo verificado em algumas produções, em especial Cortázar, Borges, Gabriel García Márquez como curiosidades esporádicas no corpo de suas produções.

Na Parte II desse trabalho, faremos uma incursão sobre a América portuguesa. O capítulo principal dessa seção, nomeado “O Brasil Barroco”, intenta o desenvolvimento histórico do barroco no Brasil, o que poderia ser visto bakhtinianamente como um “cronotopo crítico do barroco e daquilo que, com ele, se veio a constituir como barroco moderno ou neobarroco”, como apontou Vincenzo Russo

(2009, p. 52) e que aqui optamos por chamar de pensamento barroco. Para isso, mapeamos o barroco no Brasil, desde os jesuítas, passando pelos românticos, até chegar, depois da ascensão dos estudos formalistas, às portas dos anos 1950, ao “pensamento” já configurado. Acreditamos que a partir desse lastro, tanto puderam nossos teóricos vanguardistas pós-Segunda Guerra projetar o barroco em sua adequação neobarroca, como proposta estética na obra de arte, quanto encararem o estilo e mentalidade como possibilidades de entendimento do homem de outrora, semelhante e aparentado nas dilacerações que nos perpassam.

A terceira Parte dessa tese intitula-se “Barroco Mineiro”. Nela adentra-se nosso objeto principal: Affonso Ávila e o Brasil pós-1950. Procuraremos delinear o perfil intelectual do poeta mineiro inicialmente a partir do diálogo-debate entre o grupo da Revista *Tendência*, de qual fazia parte com intervenções ligadas à produção poética, e o grupo *Noigandres* do concretismo paulista, sobretudo com a figura de Haroldo de Campos. Esse subcapítulo denomina-se “Tendência-Concretismo”. No segundo subcapítulo, intitulado “Do barroco à *BARROCO*”, traça-se um caminho do início da pesquisa do barroco em Affonso Ávila, desde o interesse primordial do poeta pelo fenômeno, até a fundação da importante revista especializada. Esse subitem aborda as produções ensaísticas localizadas nos anos 1960, depois da dissolução do grupo *Tendência*, revelando as opções estéticas que se construíram inicialmente na fase do diálogo com as noções concretistas descambando, após uma mudança na configuração política do Brasil, em uma primeira ensaística sobre o barroco. Conceitos caros a Affonso Ávila como “tradição” e “vanguarda” serão discutidos em um desdobramento capitular, procurando contribuir com a conformação de seu *locus* discursivo e o desenvolvimento que tais noções exigiram da práxis avilana, seu revisitar às teorias barrocas, seu desenvolvimento de uma poética vanguardista cujas produções tanto fariam ressurgir um barroquismo aliado à sua condição mineira, como o fariam repensar uma linha de tradição emborcada nos procedimentos barroquizantes de outrora, de um passado mineiro-brasileiro.

Dedicamos um subcapítulo à festa barroca. Mais do que uma compartimentação formal dos caracterizantes da arte barroca vista costumeiramente pela crítica brasileira especializada de então, Affonso Ávila procurou unir o fenômeno barroco às manifestações dramatizadas das festas lúdicas realizadas na colônia mineira. O subcapítulo que trata dessas massivas manifestações da “arte total” foi aqui nomeado como “Festa barroca”, enfatizando o que o “primado do visual”

estabelecer-se-ia na confirmação ideológico-religiosa de um povo residualmente barroco em suas atitudes. As festas do *Triunfo Eucarístico* e do *Áureo Trono Episcopal*, realizadas na primeira metade do século XVIII na principal capitania luso-brasileira, permitiram ao poeta vanguardista verificar as constantes residuais que informaram os procedimentos cívico-religiosos setecentistas. Mais do que isso: possibilitaram-no divisar soluções poéticas menores realizadas por poetas de outrora, que de certa maneira adiantavam procedimentos lúdico-persuasivos tomados pela poesia do século XX, pela propaganda e pelos veículos midiáticos. Elocutor de uma voz advinda tanto do pós-Segunda Guerra, triste evento que afetou o mundo contemporâneo, quanto de uma Minas Gerais cada vez mais relegada à margem no debate crítico-artístico dos grandes eixos, de um Brasil que se encaminhava para um regime militarizado e austero às manifestações críticas provenientes do seu arcabouço artístico, as formas poéticas envelhecidas e cultivadas pela geração de 45 foram mais um motivo para o mergulho avilano na senda barroca, caminho que para ele abria-se pela pesquisa daquelas festas. Ademais, relendo os ícones arcádicos e suas participações na Inconfidência Mineira, constatou o poeta um lastro barroquista nas produções dos sermonistas setecentistas, nos poetas de índole barroquizante como Cláudio Manuel da Costa, na peculiaridade da social comunicação lítero-crítica das *Cartas Chilenas*. Tudo isso convergiu para que traçasse uma linha dinâmico-barroca surpreendida nas manifestações populares de outrora, nos procedimentos festivos aliados às competições poéticas de ocasião, delineando-se em motivos encontrados em nosso carnaval contemporâneo. As colorações festivas, as disputas entre irmandades nas celebrações rituais, desde as festas do novo bispado em Mariana à transladação do Santíssimo Sacramento à nova sede, em Vila Rica, conformariam um residual comportamento que, verificado nas manifestações discursivas e artísticas, retornariam de vez em quando nas produções poéticas da literatura brasileira. Dessa forma, barroquizados ficariam Sousândrade em pleno romantismo, Mário e Oswald de Andrade em suas rebeliões formais das narrativas poéticas, Jorge de Lima e Guimarães Rosa com seu *Grande Sertão*: veredas, romance “barrocão” em que o sertão metafísico consubstancia-se à uma Idade Média que foi sem ter sido, como o Aleijadinho destronado de sua biografia por críticos recentes. Vida, morte e poesia são motivos de festa na sociedade barroca; são performances teatralizadas no corpo ausente do rei, presentificado esse pela medula

espinhal de uma sociedade em que se celebra a visualidade dos motivos nas imagens de vida/morte corporificados pelos ritos sociais.

No último subcapítulo dessa seção falaremos sobre a noção lúdica e em como ela ajudou a materializar a teoria avilana do barroco. Respalado por Schiller e Huizinga, Affonso Ávila publica seu *O lúdico e as projeções do mundo barroco*, livro central de sua teorização e em que a categoria do jogo, sua rebelião e abertura das formas propiciou uma “obra de arte aberta”, tão em consonância com as propostas vanguardistas dos anos 1950. Encontrado esse elemento fundamental na dinâmica barroca do Brasil, e aliando tal preceito ao primado do visual, Affonso Ávila expande seus aprofundamentos da condição americana, tendo por substrato luso-brasileiro da questão o barroquismo das Minas Gerais. Com esse subcapítulo procuraremos mostrar que a teoria avilana da condição do brasileiro em sua releitura pelas formas artísticas e festivas circularmente projetadas estaria composta, indo desenvolver-se ainda mais em outros ensaios e diálogos realizados com outros barrocólogos do núcleo da Revista *BARROCO*. O pensamento barroco, herdado de outros leitores da condição ibero-americana, desenvolveu-se em solo brasileiro pela atuação poético-ensaística desse escritor que aliou à teoria barroca, à pesquisa histórica uma produção de poemas que tanto tratou da condição barroquizada do homem brasileiro, silenciado pelas hegemônicas atitudes verificadas em duas épocas distintas, conquanto aparentadas, quanto ajudou a projetar signos lúdicos de uma poesia ora carente de uma comunicação com o público, ora debatendo-se em soluções surradas em declamações temporãs.

Pontificando entre um jornalismo de ocasião, no qual salientava a mineiridade refletida nas produções literárias de seus conterrâneos, e na pesquisa das mentalidades que conformariam um ente barroco em nosso lastro artístico, vivencial e político, Affonso Ávila ajudou a trazer à tona a reinvenção de nosso passado pelas novas perspectivas que lançava, questionando a historiografia que, ou alinhava-se a um projeto romântico de construção nacional, ou identificava-se com uma produção barroca unicamente salientada pelos compartimentos literários caracterizadores, fazendo vista grossa à inerência e ao diálogo com as formas artísticas as mais várias, como a música, a arquitetura, o teatro e as festas do período.

Diferentemente do que aconteceu a nossos vizinhos hispânicos, no Brasil o que estamos chamando de pensamento barroco gerou vários discursos negacionistas potenciados por disputas de poder no patrimônio artístico público. Os “heróis”

nacionais construídos ou retomados pelo constructo barroco da segunda metade do século XX foram sequestrados, desconstruídos, questionados, negados. Como no panorama do barroco brasileiro essa foi e é uma questão importante, dedicamos a Parte IV desse trabalho aos “Embates” barrocos, discorrendo sobre as teorias que negam ou afirmam a existência tanto dos ícones Aleijadinho e Gregório de Matos, quanto da própria noção contemporânea do barroco e neobarroco. Para isso, confrontaremos o que chamamos de “anti-barroco” com outros defensores da nacionalidade barroca entre nós. Dessa forma, acreditamos deixar claro nossa opção pelo barroco como categoria crítica passível de releitura, muito embora acreditarmos justas as intervenções que negam, às vezes peremptoriamente, a existência barroquizada de um passado, ou que pelo menos a contestam como provenientes de uma construção discursiva do poder. O pensamento barroco reconstrói um passado provocado pela dilaceração, direcionando-o à sua maneira, para que responda às condições dos que dele se valem. Essa insistência em existir de um passado no qual divisamos nossas peculiaridades e que o refazemos à luz de nossas necessidades identitárias é por si um empreendimento que embora questionável, torna-se flagrantemente palpável. Seu produto, ou a releitura da América como *locus* privilegiado de um barroco *sui generis*, diferente porque semelhante ao estilo que se impusera, pode e deve compor as considerações dos que se debruçam sobre o americanismo como fator fundamental de entendimento dessa nossa condição. Tal procedimento, por mais que soe artificial ou forçoso, interessa mais pela escolha entre tantos outros do que pela legitimidade em basear-se em categorias dedutivas e apriorísticas.

Na última parte desse trabalho, pretende-se uma releitura do barroco americano à luz da teoria avilana, expondo as considerações do poeta mineiro em seus conceitos maturados por décadas de labuta na ensaística barroca em relação à tríade cubana. Para isso retornaremos, sempre que for necessário, às considerações dos três escritores já salientadas e resumidas em subcapítulos propícios, fazendo dialogar suas visões com a de nosso pesquisador mineiro do barroco.

Por fim, conclui-se o trabalho.

Acreditamos serem úteis as noções por nós aqui trazidas e debatidas. Se a abstração “pensamento barroco” é mais substancialista que propriamente operatória, a noção por ela evocada conforma um empreendimento nascido de uma releitura novecentista e desenvolvido ao longo da primeira metade do século por intelectuais

espanhóis, hispânicos e brasileiros. A condição “subalterna”, mesclada, miscigenada, mas também múltipla, antropofágica, congregadora mostra que a Ibero-América e sua expressão estão calcadas no barroco multifário. As peculiaridades que um poeta insulado verificou em sua ilha montanhosa mostram-se sérias e pertinentes, devendo-se levá-las em conta nesse debate. Nossa América ganha assim, em uma vertente luso-brasileira de sua expressão, um olhar outro, e a possibilidade de participar, com nossos vizinhos, de um diálogo em que o diferente associa-se a um bem comum, proporcionando forças discursivas que, embora diferenciadas pela matriz portuguesa, mostram-se legítimas em sua confrontação com as teorias barrocas da América.

PARTE I – AMÉRICA HISPÂNICA

1 O BARROCO DAS ÍNDIAS

1.1 O BARROCO CRIOLLO

Ouro, glória e evangelho. Três palavras que resumem os impulsos básicos do colonizador espanhol, segundo Irving Leonard (1996, p. 17). Levados por eles, a figura icônica dos famosos conquistadores – Cortés e Pizarro – explorou, lutou e conquistou o Novo Mundo, subjugou os nativos, “selvagens” a seus olhos, produzindo talvez o maior capítulo da história universal, uma tomada de posse de novas terras depois que o “descortinar” dessas plagas havia sido realizado por Colombo, romanticamente ignorante da imagem-mundo que inscrevia na cartografia quinhentista. Além de adentrarem a história, quinhentos anos contariam famigeradas lendas sobre a crueldade e insensibilidade a que os autóctones foram sujeitados. Hernán Cortez e Francisco Pizarro, sob voraz determinação, abriram caminho por dizimações, extermínios, traições e matanças para que se desse o surgimento de um mundo alheio à geografia ocidental, inserindo no mapa os resultados de engenhosa empresa mais tarde conhecida como América hispânica.

Três palavras, portanto, que fazem ressoar outras três: descobrimento, expansionismo e conversão, uma tríade implicitamente ligada, como notou Giucci (1992, p. 103), já nas anotações de um Colombo orgulhoso por ter encontrado na nova terra motivos para uma vingança dos que o difamavam, recebendo, acreditava, “*e/ galardón d’estos afanes y peligros*”⁴ (COLÓN, 1922, p. 337). À propaganda de Colombo, de um remoto maravilhoso e de uma natureza abundante, vinha conjuntamente com a promessa de ouro. O discurso da abundância como tópico utilitário (ORTEGA, 1992, p. 13) atualizado pelo código do comércio, substitui o *locus amoenus* europeu: se a abundância é útil, sua utilidade encontra a justificativa religiosa da expansão, pois para Colombo ninguém pode chegar ao paraíso se não for pela vontade divina. O ouro, servindo à ostentação da Matriz, aliado à glória de combatentes que se arrogavam da expulsão dos mouros com mão vitoriosa e enfática determinação, tinha na justificativa da colonização de povos indígenas a mão de Deus representada pelo Clero e pelo Estado.

⁴ “[...] a premiação dessas ansiedades e perigos” (Tradução nossa).

A Ibéria, conta Morse (1988, p. 21), estava “no outono” do poder mundial, declínio que refletia as estruturas ainda arcaizantes de seu sistema econômico. Países – Portugal e Espanha – que já eram centros débeis de poder, ou “poderes colonialistas fracos” (SOUZA, 2010, p. 205), precisaram encontrar resultados práticos, tornando-se a colonização muito mais um encargo do que uma aventura (MORSE, 1988, p. 22), para que assim os fins monetários justificassem meios nem tanto civilizados, como diríamos hoje. Depois de arrasadas as populações indígenas e de subjugadas a uma nova ordem social que se queria implantar, o europeu colonizador procurou remodelar a hierarquização que respondesse às suas raízes ibéricas e sua tomada de posse por direito, justificada pela conversão dos índios, pelo prolongamento da fé cristã. O indígena passou a ocupar, em razão de uma contrapartida para uma ambivalente “civilização” que o espanhol lhe impusera, trabalhos como servo e carregador de carga, sendo explorado nas minas e nas fazendas pelos *encomenderos*. Dizimados primeiramente, depois avassalados a contragosto pelos membros da aristocracia e da classe média comerciante e agricultora, os autóctones sofreram mais tarde transformações étnicas com os outros integrantes que se assomavam.

Com a chegada dos conquistadores, as ações estruturais europeias de poder viram-se mescladas às formas autóctones, marginalizando-se em relação à matriz, quando as colônias ficaram, pela razão espaço-temporal, quase que entregues a si próprias, embora a representação vice-reinal procurasse fazer-se presente. Tal marginalização, no dizer de Boaventura de Souza Santos, acabou, como sabemos, por possibilitar “uma criatividade especificamente cultural e social, umas vezes altamente codificada, outras vezes caótica, umas vezes erudita, outras popular, umas vezes oficial, outras ilegal.” (SOUZA, 2010, p. 205) Para celebrar esse arcabouço que se estruturava, instauraram-se instituições regenciais que, sob o braço do religioso e do político nos quais figuravam o controle, dominou-se a América com a vinda do branco peninsular. Geralmente descendentes de uma baixa nobreza espanhola que, superinflada numericamente, carecia do dinheiro que refletisse sua posição de representantes de uma classe acima dos socialmente desprovidos de títulos na Espanha – o que os transformava em uma classe de pobres –, os chamados fidalgos alimentaram as hostes exploratórias e colonizadoras na América hispânica. Procurando ascender socialmente acabaram, além de trabalhar como *encomenderos*, preenchendo postos na estrutura social e fazendo parte da aristocracia que já se

desenhava na segunda década dos anos 1500. Dessa forma, as classes dirigentes na colônia espanhola limitavam-se a padres, fidalgos, aventureiros de toda sorte, comerciantes e remanescentes das armas, e poucos estrangeiros que, no século XVI, infiltravam-se entre os espanhóis. Os delinquentes de toda ordem foram admitidos mais tarde (século XVII) entre as hordas colonizadoras.

Essa estrutura social no âmbito explorador deveria comandar, sob a materialidade dos Vice-Reinos, a produção de riquezas minerais e de produtos agrícolas, com o intuito de manter a ostentadora riqueza de além-mar. Como resultado dessa eficiência, os europeus urbanizavam-se nas novas cidades, ou seja, novas distribuições espaciais que hierarquizavam socialmente os papéis. A cidade e a ascensão dos novos ricos, lembra Rama (2015, p. 32), são fatores concomitantes. Iniciado o aventureiro empreendimento com vistas ao enriquecimento, à pecúnia aurífera, às almas autóctones prenhes de “recuperação”, os peninsulares enfrentaram-se com a abundância do Novo Mundo, paradisíaco este em relação à Europa absolutista – com suas instituições regradas pelo abusivo senso de dominação do selvagem natural, de outras terras. A empresa ibérica continuou pela domesticação, além do indígena e dos africanos, da natureza soberba tão inicialmente salientada pelos escribas desse Novo Mundo.

As raízes ibéricas barrocas nesse mundo prosperaram pela adequação a novos modos de vida que combinavam, além do reflexo inicial de um poder régio espanhol, distanciado e simbolizado na centralidade artificializada dos vice-reinados (México e Peru), misturas étnicas propiciadas pela mão de obra negra e indígena, aliadas às relações duvidosas dos colonizadores com o continente-mãe, e ainda, a caracterização de uma fé católica, tanto imposta ao autóctone, como executora de um sincretismo pacificador com as crenças exóticas. A subjugação dos “impérios teocráticos de regadio” (RIBEIRO, 1970, p. 45) – sintetizados como Astecas, Incas e Maias – precisou unificar-se pelo exclusivismo religioso incorporado ao projeto colonizador, tanto por agentes do Estado, quanto por clérigos, o que ocasionou, na visão de Morse (1964, p. 126)

The tension between fundamentalist or millennialist missionary programs and the bureaucratic conservatism of the ecclesiastical hierarchy and the urban clergy. The emergence of syncretic Indo-Catholic and Afro-Catholic forms of

worship. The pragmatic, utilitarian, and pedagogical emphasis given to scholastic thought when it was transplanted to the colonial universities.⁵

A universidade colonial também foi um braço da empresa colonizadora, necessitando essa última de uma elite letrada, construindo pela “cúpula” o “edifício colonial”, como lembra Sérgio Buarque de Holanda (2005, p. 98). Desde 1538, com a criação da Universidade de São Domingos, pulularam fundações acadêmicas como a de São Marcos, no Vice-Reino do Peru, criada somente vinte anos (1551) depois de iniciada a empresa de vertente pizarriana, mesmo ano da criação da Universidade da Cidade do México. Dessa forma, o pensamento escolástico servia aos propósitos educativos de uma elite alheia ao trabalho manual, e a igreja, como instrumento desse caráter mercantil salvacionista, para usar a expressão de Darcy Ribeiro (1970), ajudava a aristocracia peninsular apadrinhando cumplicidades de toda ordem nas chamadas *encomiendas*, a forma mais hipócrita de escravidão, que a despeito dos protestos de Bartolomé de las Casas contra os motivos aristotélicos de Sepúlveda, marcou sobretudo o primeiro século da colonização.

Os escravos africanos vieram, desde 1520, suportar o trabalho pesado no lugar do indígena “protegido” pela *encomienda* e pela miscigenação, o que foi, além de inevitável, um fator preponderante na constituição americana, modelando conformações étnicas “em novas configurações histórico-culturais.” (RIBEIRO, 1970, p. 37). No século XVIII, Humboldt encontrou somente duzentas e dezessete mulheres europeias no México, para mais de dois mil homens europeus (MORSE, 1964, p. 129). Mulheres solteiras brancas eram impedidas de viajar sem os maridos, o que levou à construção de um povo miscigenado produzido pelo concubinato, por formas não oficiais de casamento. O matrimônio era assim visto com o signo da legitimidade, enquanto as associações entre porções diferentes de miscigenados revelava em grande parte uma estrutura social de prestígio ou desprestígio. A união entre três etnias – o europeu, o autóctone, o africano – realizada pela imposição do poder daquele que representava a supremacia colonial, gerou misturas de toda sorte: as propagadas pelo concubinato, pela conveniência de estamentos que pretendiam ascender socialmente, como a de brancos empobrecidos que se ligavam às

⁵ “A tensão entre os programas missionários fundamentalistas ou milenares e o conservadorismo burocrático da hierarquia eclesiástica e do clero urbano. O surgimento de formas sincréticas de culto indo-católico e afrocatólico. A ênfase pragmática, utilitária e pedagógica foi dada ao pensamento escolástico quando transplantado para as universidades coloniais.” (Tradução nossa)

representantes tribais remanescentes⁶, ou como fruto de práticas tanto acidentais como violentas, como o estupro de mulheres socialmente desprotegidas pela legitimidade régia, posto que suas subjetividades eram tomadas pela força, gerando um número considerável de uma classe mestiça, na qual a cor foi fator preponderante em sua colocação social. Associados ao signo da ilegitimidade, fruto de uniões irregulares, foram os mestiços estigmatizados e condenados à segregação social. Uma classe sem raízes, o mestiço acabou trabalhando nas fazendas; quando conseguia se desvincular pela tonalidade de pele, acabava conseguindo empregos melhores e melhor situação social.

O cruzamento do senhor com escravas, do branco com o índio ou representantes de povos tidos como inferiores propiciava a mistura como fator psicológico, afetando a relação homem-mulher, do conquistador para a conquistada, por muito tempo visto nas Américas como fenômeno de supremacia desculpada pela raça. Nasce, assim, a figura do mestiço – figura mais responsável pelo ambiente do que pela tradição, uma vez que a cultura herdada da mãe (índia ou negra) só era ao descendente passada fragmentariamente, despojando o legado cultural, inserindo um forte talento para acomodações pragmáticas, característica, por muito tempo, do novo homem da América, pois os povos não-brancos eram degradados ao

[...] assumirem como autoimagem um reflexo da visão europeia que os descrevia como racialmente inferiores, porque negros, indígenas ou mestiços e, só por isto condenados ao atraso, como uma fatalidade decorrente de suas características inatas de preguiça, de falta de ambição, de tendência à luxúria, etc. (RIBEIRO, 1970, p. 93)

Da mesma forma, e alguns séculos depois, os marcados etnicamente como europeus adequados em pátrias que condizessem com seu lugar originário, se autocaracterizavam por um orgulho de sua branquitude, explicando também por essas características os sucessos econômicos que acabavam alcançando. Branquitude, nesse sentido, residia na semelhança ao europeu.

À essa visão que respaldara no século XIX conceitos como evolução social das raças, impregnando-se de subterfúgios como as acomodações talentosas e

⁶ Serge Gruzinski (1992, p. 98) lembra que o casamento de espanhóis com remanescentes da aristocracia local, “os astecas” era prática que ajudava a pacificar as relações entre esses dois mundos. Assim, “*The daughters of the native aristocracy frequently became the conquerors’ concubines and sometimes even legitimate wives*”. [“As filhas da aristocracia nativa frequentemente se tornavam as concubinas dos conquistadores e às vezes até esposas legítimas.” (Tradução nossa)].

maliciosas do mestiço, foram propostas positavações como “raça cósmica” conferindo ao mestiço uma identificação cultural, sobretudo no México de José Vasconcelos. Com esse apelo de cunho político, no entanto, não é de se estranhar que um intelectual do porte de Octavio Paz se insurgisse contra tal propaganda racial do século XX. Em seu *El laberinto de la soledad*, diz que

El mexicano no quiere ser ni indio ni español. Tampoco quiere descender de ellos. Los niega. Y no se afirma en tanto que mestizo sino como abstracción: es un hombre. Se vuelve hijo de la nada. Él empieza en sí mismo. (PAZ, 1994, p. 96)⁷

Assim, raça teria um significado mais socioeconômico do que biológico. A abstração proposta por Paz nega um suposto truismo racial engendrado por caciques políticos, em favor da observação constitutiva do homem em sentido amplo e universal.

Mas na época da colonização das Américas, que foi tanto “o espaço original como o tempo inaugural do período histórico do mundo que ainda habitamos” (QUIJANO, 2009, p. 22), a nova ideia de raça sustentava o novo sistema de dominação social. Essa ideia, socialmente construída para racionalizar e preservar o poder de uma pequena elite nas novas terras, pois “raça” não existia ainda, configura-se a partir disso, para Quijano (2009, p. 29) como “a primeira categoria social da modernidade”, ajudando a justificar a maior destruição sociocultural da história. Produto mental e social para estabelecer-se uma nova ordem, um novo padrão e poder, naturalizou-se nas relações impostas aos sobreviventes tanto indígenas quanto negros. Tendo os europeus no topo da classificação racial, seguido pelas castas (mestiços), indígenas e africanos, a categoria raça favorecia os grupos dirigentes, tanto na justificativa ideológica de seu domínio, quanto da manutenção da categoria pelos séculos, condenando os menos afortunados a sentirem na materialidade da própria pessoa os estigmas que já haviam, por causa disso, sido impostos a todos os representantes “universais” do conceito.

Mas de que raça é o *criollo*?

⁷ “O mexicano não quer ser nem índio nem ou espanhol. Ele também não quer descender deles. Nega-os. E não se afirma como mestiço, mas como abstração: é um homem. Ele se torna filho de nada. Ele começa em si mesmo.” (Tradução nossa)

A categoria branco-europeu, como as outras baseadas no tom da pele foi significativa, como já vimos, para hierarquizarem-se os espaços sociais. Filhos do conquistador e do colonizador nascidos na colônia passaram a identificarem-se como *criollos*, um termo que em princípio aliava-se à estrutura biológica da qual descendiam, ou seja, “branca”. Em suas lutas internas pelos cargos economicamente privilegiados com os europeus – os peninsulares –, com eles tentavam dividir a alta classe; no entanto, quando se tratava de serviços burocráticos, a lei espanhola exigia que se desse preferência aos provindos da península.

In practice, the creoles suffered from a system of discrimination that during most of the colonial period virtually denied them employment in high church and government posts and large-scale commerce. (KEEN; HAYNES, 2009, p. 111)⁸

Isso se dava inclusive com os peninsulares que, chegando tardiamente à América, inclusive com suas rivalidades regionais, tinham privilégio nos cargos oficiais, o que resultou um descontentamento da classe *criolla*. Quando marginalizados dos grandes centros burocráticos e administrativos, desenvolveram-se lateralmente, explorando minas e fazendas, ascendendo, assim, economicamente. Todavia, galgavam postos de destaque em função de sua educação letrada, ocupando lugares no alto clero e nas universidades, respondendo, em grande parte pela vida cultural e artística da Colônia, formando, com o passar do tempo, uma classe dirigente.

Miscigenando-se mais e mais os *criollos* – termo em princípio depreciativo que antes se referia ao negro nascido em solo americano –, passam a representar uma célula cultural que ao longo do tempo irá significar o “americano”⁹. Com o tempo, as diferenças entre os *criollos* e os mestiços foram mais e mais absorvidas: o mestiço

⁸ “Na prática, os crioulos sofreram por um sistema de discriminação que, durante a maior parte do período colonial, praticamente lhes negou emprego na alta igreja, em cargos governamentais e no comércio em grande escala.” (Tradução nossa)

⁹ Sobre tudo, hispano-americanos, pois o termo “crioulo” não pegou no Brasil. Para se referir aos nascidos na colônia luso-brasileira tentou-se o “mazombo”, palavra que indicava um “não-reinól”, fazendo os filhos brancos dos portugueses reivindicarem seu nascimento no Reino (tornando-se reinóis) para contornarem o “epíteto” (VIANNA MOOG, 1964, p. 110). Fernando Novais (2012, p. 26) fala da conscientização do termo por parte dos colonos nas Américas portuguesa e espanhola: “Nas Índias de Castela, parece ter sido mais intensa essa tomada de consciência; lá, os colonos se nominavam *criollos*. Mazombo, que seria entre nós o termo correspondente, nunca teve a mesma difusão ou generalização. Na América portuguesa, o mais comum era chamar de reinóis aos nascidos na Metrópole. Quer dizer: os colonos hispanos identificavam-se positivamente pelo que eram ou acreditavam ser (“nós somos *criollos*”); os luso-brasileiros identificavam-se negativamente (“nós não somos reinóis”), pelo que sabíamos não ser.”

crioulizou-se e o *criollo* foi inserido na mistura de raças. Dessa forma, vale mais pensarmos no termo *criollo* transformado de uma categoria biológica inicial para uma configuração muito mais de valor cultural, na qual diferenças mestiças são “harmonizadas” pela intersecção constante de etnias, formando uma célula cultural.

Estas células culturais novas tendem a amadurecer como proto etnias e a cristalizar-se como quadro de autoidentificação nacional da população formada na área. Numa etapa mais avançada do processo, a proto etnia se esforça por independizar-se a fim de ascender da condição de variante cultural espúria e do e de componentes exótico e subordinado da sociedade colonialista para a condição de sociedade autônoma servida por uma cultura autêntica. (RIBEIRO, 1970, p. 40)

Enquanto cresciam em tamanho e autoconsciência, os *criollos* foram nutrindo um ressentimento para com a Coroa espanhola. Depois das independências, cresceu ainda mais seu poder de organização e de liderança nas novas repúblicas. Coube a eles o papel de forjar novas nações; foi a partir de suas atitudes que determinou-se culturalmente a sociedade e personalidade ibero-americana.

This elite, often of humble or socially marginal origin, was the colonial creole aristocracy. It had extensive social power, especially in the regions distant from the viceregal capitals of New Spain and Peru, although its political participation was generally limited to town government. After Spanish American independence this elite became free to assert its political, economic, and social hegemony on a national scale. (MORSE, 1964, p. 147)¹⁰

O que refletirá, certamente, na criação de estados ou nas independências a partir de 1830. As revoltas *criollas* tanto foram espontâneas, isto é, partiram da conscientização intrínseca americana, quanto acidentais, ou seja, não respondiam organicamente a um plano. Eclodiram, as revoltas lideradas pelos *criollos*, simultaneamente, devido às crises econômicas do setor agrário e à vontade de poder que tomavam os interesses dos caciques locais. Líderes como Simón Bolívar e José de San Martín realizaram separadamente campanhas libertadoras, representando elites *criollas* aliadas a vários grupos populares, resultado do colapso da autoridade suprema metropolitana sob a custódia de Napoleão Bonaparte. As estruturas oligárquicas telúricas subiram ao palco. Como consequência, projetos personalistas

¹⁰ “Essa elite, geralmente de origem humilde ou socialmente marginal, era a aristocracia crioula colonial. Tinha amplo poder social, especialmente nas regiões distantes das capitais vice-reais da Nova Espanha e do Peru, embora sua participação política fosse geralmente limitada ao governo da cidade. Após a independência hispano-americana, essa elite tornou-se livre para afirmar sua hegemonia política, econômica e social em escala nacional.” (Tradução nossa)

de poder tirânico foram realizados. À exceção do México e do Haiti, não foram essas revoltas intrinsecamente populares, mas a expressão de um poder caudilhesco. Resultaram na configuração geográfica que, com alguma variação, temos da nossa América; resultaram na busca por um identitarismo ainda a ser construído.

Para se pensar nesse identitarismo a partir da noção cultural da categoria *criolla*, justo é refletir que conceitos como esse passam a significar mais do que diferenciação biológica. Passeando um pouco pela evolução do termo *criollo*, notaremos que ele será associado com outras ideias, tais como pátria, como lugar de nascimento, como signo diferenciador em relação à Europa. Dessa forma, desde sua adoção como sugerindo o filho branco nascido na colônia, o termo já passa a ser ampliado, passando a significar qualquer pessoa nascida no Novo Mundo. Tanto o filho do colono europeu, quanto o do escravizado africano são produtos do meio em que vivem e por igual “*adquieren matices culturales comunes que los distinguen de los inmigrantes que posteriormente siguen llegando del Viejo Mundo*” (ARROM, 1953, p. 267)¹¹, o que opõe, de certa forma, a caracterização de um homem da América – um mestiço agora – dos homens europeus. Climatizados aqui, embora na prática as relações sociais se diferenciem, os habitantes da América hispânica acabam por adquirir propriedades comuns no modo de vida, no agir e pensar, inserindo-se em um corpo cultural comum, uma célula cultural amadurecida.

Espinosa Medrano – “*EL Lunarejo*” – e o Inca Garcilaso de la Vega, doutos mestiços que não escondiam seu sangue indígena – pelo contrário, o reverenciavam – referiam-se a si mesmos como *criollos*, mostrando nessa palavra mais um conteúdo ideológico e cultural do que de conotação racial; Fray Iñigo Abbad y Lasierra, em 1788 (1866, p. 267), falando sobre Porto Rico, reivindica, em oposição aos europeus, “*Hombres de la otra banda*”, como eram chamados os “brancos”, o nome de *criollos* a todos “*los nascidos em la Isla de qualquiera casta, o mezcla de que provengan*”¹². No século XIX, quando mudanças estruturais por parte da corte dos Bourbons, como a proibição de escravos e negação das autoridades *criollas*, posto que temiam a independização eminente pelos reajustes da força *criolla*, a semantização do termo passa a receber maior carga ideológica, sobretudo pelo viés da politização do

¹¹ “(...) adquirem nuances culturais comuns que os distinguem dos imigrantes que, posteriormente, continuam a chegar do Velho Mundo.” (Tradução nossa)

¹² “Homens do outro lado” (...) “os nascidos na Ilha, provenientes de qualquer casta ou mistura.” (Tradução nossa)

americano como era visto agora, o que descambaria em um futuro sentimento nacionalista.

Inicialmente, acreditava-se em fortes vínculos que unificavam Chile, Equador, México, Peru, Colômbia sob as características linguísticas e culturais. Com a independência política veio a fragmentação do continente e o levantamento de barreiras políticas que tiravam o *criollo* de seu pertencimento ao Novo Mundo para limitá-lo à categoria que precisava de ser construída pela simbologia do nacional, o que transformaria o antes *criollo* como termo abrangedor do hispano-americano em uruguaio, argentino, colombiano, peruano, etc. Dessa forma, a palavra passou a designar o da terra, do país, em relação ao estrangeiro vizinho. Da mesma maneira, passou-se a representar o tradicionalismo do campesino em relação ao urbano, encarnado na figura do gaúcho na tradição rio-platense; ou na culinária específica de alguns países hispânicos, como Cuba e seus pratos *criollos*; a literatura *criolla* passou a representar as formas encampadas de uma literatura rural, detentora de uma especificidade para com os elementos cosmopolitas.

O termo, de branco nascido na América, que designava a dicotomia do *criollo*-peninsular, passando pelo homem do Novo Mundo, ligou-se à noção de pátria para adquirir, assim, novas representatividades. Obviamente que tal evolução deu-se também com um processo político que alicerçasse os interesses personalistas de alguns aspirantes ao poder. Contudo, justo notar que muito da consciência *criolla*, desde o século XVII, produziu oradores, clérigos, poetas, doutos e “intelectuais”¹³. Ao mesmo tempo que primavam pela manutenção de patrimônios culturais, estabeleciam uma forma de ser americana, em contraste com a cultura espanhola que se queria hegemônica, e que de certa forma já não a reconheciam como sua. Essa consciência cultural, formadora de um barroco hispânico, pode ser por isso chamada de “barroco das índias”, tanto pelas formas responsivas que adquirem, quanto pela extenuação da arte e da vida como prolongamento da mentalidade que ajudaram a construir em toda a América hispânica.

O século XVII marcou-se pela consolidação institucional do Império, pela disseminação do aparato estético-ideológico da Contrarreforma. A presença de paradigmas e modelos metropolitanos, contudo, enfrentou a ascensão, consolidação

¹³ Permitimo-nos utilizar esse termo por falta de um mais apropriado. Excusamo-nos do anacronismo aspeando o termo, pois a designação “intelectual” só seria “inventada” (pejorativamente) em 1898, quando da intervenção de Zola, em *Eu acuso*.

e posterior hegemonia de uma elite letrada *criolla*, que com esses mesmos paradigmas negociava o surgimento de uma diferenciação projetada por um particularismo do habitante colonial, agenciando formas culturais as mais várias – como os simbolismos remanescentes das culturas autóctones, a miscigenação como produto cultural difundido em várias camadas, a presença de práticas sociais mescladas em relação ao negro – com os princípios racionais e interpretativos do Império. Dessa forma, a instauração da verdade revelada, de uma língua e de um rei não foi de simples acomodação epistemológica aos princípios dos detentores do poder. De igual maneira, a forma *criolla* em sua intelectualidade não foi tão somente um repúdio às normas metropolitanas: foi, diríamos, um empenho negociado do *criollo* letrado com a tradição, da qual ele de certa forma descendia, com as práticas socioculturais de desconstrução do discurso hegemônico pela letra e pelos signos múltiplos.

A cidade barroca, para além das muralhas que preservavam a civilização “mantida” pela aristocracia estatal e religiosa, articulava também espaços irredutíveis à homogeneização urbana, povoados pelos negros, indígenas e mestiços das castas, integrantes de uma sociedade que labutava à sua margem. O letrado barroco-*criollo*, em seu interior, protagonizando batalhas pelo poder político e cultural, envolvia-se em batalhas discursivas como estratégias para definir e construir agendas próprias, dinamizadas pela articulação dos saberes provindos da Europa – com os quais tinha de lidar –, aos produtos culturais que se estavam organizando, proliferando-se marginalmente ao estatismo cultural como um modelo diferenciado, característica da cultura barroca.

La cultura barroca es entonces, en ese sentido, mucho más que el modelo que reproduce en ultramar, en versiones subalternas, los principios de orden y los mecanismos de celebración del Estado imperial. Debe ser vista, a mi entender, como un paradigma dinámico y mutante, permeable no sólo a los influjos que incorpora la materialidad americana sino vulnerable también a los efectos de las prácticas de apropiación y producción cultural del letrado criollo, que redefine el alcance y funcionalidad de los modelos recibidos de acuerdo con sus propias urgencias y conflictos. (MORAÑA, 1998, p. 8)¹⁴

¹⁴ “A cultura barroca é, nesse sentido, muito mais do que o modelo que reproduz no ultramar, em versões subalternas, os princípios de ordem e os mecanismos de celebração do Estado imperial. Deve ser vista, em meu entender, como um paradigma dinâmico e mutante, permeável não apenas às influências que a materialidade americana incorpora, mas também vulnerável aos efeitos das práticas de apropriação e produção cultural do letrado crioulo, que redefine o alcance a funcionalidade dos modelos recebidos de acordo com suas próprias urgências e conflitos.” (Tradução nossa)

Entendendo assim, o papel do letrado *criollo* seria o de um agente transculturador, para quem a palavra escrita era celebrada tanto no nível interno em sua relação dialógica com o povo – como na festa barroca, em que a letra se associa à multiplicidade sígnica, conjugando o discurso apropriado do dominador com a necessidade comunicativa para com as instâncias populares –, como em um nível externo, a saber, a verificação de uma discursividade materializada em disputas textuais com os doutos representantes do Velho Mundo. Esse papel do intelectual possibilitou a incipiente demarcação do *criollo* em relação aos padrões europeus. A contradição *criolla* consistia na legitimação de sua práxis pela Europa, posto que foi formado pelas universidades implantadas na Colônia, braço ideológico do saber constituído; representante de uma periferia intelectual em relação aos centros europeus –, revela, ao mesmo tempo, uma riqueza produtiva na construção de subjetividades e territorialidades onde seu saber abre, no campo do debate (interno e externo), o desvelamento das condições dialógicas inerentes ao letrado.

Com uma “exportação” do saber barroco da cultura letrada americana, tanto nos textos jurídicos como nos literários, o olhar censor dos defensores da cultura hegemônica peninsular sentiu-se provocado. Eles viam as produções realizadas nas Américas como a degradação dos modelos peninsulares, prática que por muito tempo ainda vigorou nas análises de alguns hispanistas de visão eurocêntrica que enxergavam o barroco como deformação de um modelo – o espanhol – do qual as produções hispânicas eram tributárias. Assim, teóricos como Helmut Hatzfeld indicariam o caráter imitativo e “sem autêntica força criadora” (HATZFELD, 2002, p. 292), da mesma forma como Mariátegui (2007, p. 199) ao se referir a “*irremediable mediocridad de la literatura de la Colonia*”¹⁵, sendo incapaz, portanto, de perceber a especificidade criadora e diferencial de *El Lunarejo*, por exemplo, relegando-o, indiferentemente, ao arcabouço da literatura espanhola.

A cultura barroca americana é alimentada pelo papel do letrado novo hispânico ajudando a construir, segundo Moraña (1998), uma “*conciencia criolla*”. O duplo estatuto que assinala tanto a dependência como a diferenciação dos modelos metropolitanos no que se refere à história literária, à literatura e à crítica (MORAÑA, 1998, p. 230), perfaz os produtos culturais do período. Neles começam-se a notar as fissuras do discurso imperial, em toda sua representação, serem paulatinamente

¹⁵ “[...] irremediável mediocridade da literatura da Colônia” (Tradução nossa)

minadas por uma discursividade criativa, a qual, ao embrenhar-se nos códigos retóricos em vigência, mostra o poder de uma manutenção e adequação desses mesmos códigos aos interesses da consciência que se está formando. Nessa consciência social *criolla* reside o gérmen do que mais tarde chamou-se identidade nacional.

O discurso da consciência *criolla* pode ser inicialmente visto no Inca Garcilaso de La Vega, desde seu proêmio à primeira parte de seus *Comentarios Reales*, o qual foi escrito “*forzado del amor natural de la pátria*” (1985a, p. 5) falando sobre os espanhóis naquela “*mi tierra*” (1985a, p. 6). Embora, como notou Luiz Monguió (1978, p. 452), a palavra “pátria” se refira à constituição da cidade imperial do vice-reinado peruano, não deixa de ser curioso verificar a articulação que essa palavra com o vocábulo “terra” assume um protagonismo territorial na visão do Inca, ou como relatou Arrom (1961, p. 315)

Detrás de las frases "la patria" y "mi tierra" hay una nueva manera de mirar al mundo, estructurándolo con America como centro; hay un perentorio propósito de divulgar un patrimonio cultural sentido desde la raíz del ser, hay un rechazo de las inexactitudes en que incurrieron los cronistas extranjeros, que miraban desde fuera y no desde dentro; hay una distancia infranqueable entre su concepto del hombre y el que tenían los cronistas anteriores; hay, en fin, tras la transparencia de su palabra renacentista, una neblina de ternura y nostalgia que empapa el pensamiento mismo.¹⁶

Exagerações à parte, o supracitado crítico cubano percebe uma diferenciação para com os cronistas estrangeiros – “*españoles curiosos que han escrito las repúblicas del Nuevo Mundo*”¹⁷ (GARCILASO DE LA VEGA, 1985a, p. 5) –, que, mirando de fora, não deram tão “*larga y clara noticia*” (idem) como fazia agora o Inca a partir de dentro, ou seja, de sua relação intrínseca com a pátria, com a terra. Além disso, Arrom indica, juntamente com o Inca Garcilaso de La Vega, outros participantes de uma primeira geração *criolla*: Juan Suárez de Peralta, fray Diego Durin, Blas Valera, Juan de Tovar, Fernán González de Eslava, Cristóbal de Llerena. Em todos eles o *criollismo* é profundo e manifesto. Essa geração já faz notar uma cosmovisão

¹⁶ “Por trás das frases “a pátria” e “minha terra”, há uma nova maneira de olhar o mundo, estruturando-o com a América como centro; existe um propósito peremptório de divulgar um patrimônio cultural sentido desde a raiz do ser; há uma rejeição das imprecisões em que incorreram os cronistas estrangeiros, que olhavam de fora e não de dentro; existe uma distância intransponível entre seu conceito de homem e o que tinham os cronistas anteriores; há, enfim, por trás da transparência de sua palavra renascentista, uma névoa de ternura e nostalgia que permeia o próprio pensamento.” (Tradução nossa)

¹⁷ “Espanhóis curiosos que têm escrito as repúblicas do Novo Mundo.” (Tradução nossa)

em que os elementos americanos sobressaem, revelando os traços que, ao afirmarem-se, estabeleceriam a consciência *criolla* pelas crônicas iniciais de seus letrados, bem como desenvolveriam aspectos de uma cultura barroca nas construções de ordem literária, como na poesia e no teatro.

Mas é justamente no século XVII que, já afirmadas essas concepções ideológicas dos *criollos* letrados, aparecerão os mais significativos contributos de um pensamento criativo. Moldados pelas circunstâncias históricas de um projeto de dominação hegemônico em oposição aos discursos dos quais se apropriavam e subvertiam, procuraram esses intelectuais, na pugna discursiva dentro e fora da cidade letrada americana, remeterem-se aos códigos, tanto ortodoxos quanto profanos, para deles extrair o combustível à proliferação de soluções barrocas relevantes em seu contexto. Nesse sentido, pensar o barroco americano como uma linha deturpada do europeu sem atentar às condicionantes do processo histórico em que viveram Sor Juana, Medrano “*El Lunarejo*” e Singuenza y Góngora, por exemplo, é correr o risco de reproduzirem-se versões interpretativas redutoras que, não atentando ao estilo e momento históricos, desprezam soluções integradoras de um barroco visto como *poiesis*, como parte da função do ser no mundo, “*en su tiempo y espacio que le dá su génesis y lo condiciona*”¹⁸ (ROGGIANO, 1994, p. 2). Dessa forma, separando o estilo de sua aplicação às histórias formadas já há quase dois séculos da “conquista”, colocam as formações de uma cultura barroca no Novo Mundo como subproduto “mal assimilado” do espanhol. O “Barroco das Índias”, para tomar a famosa expressão de Picón-Salas (1958, p. 99), mostra sua especificidade, sua constituição particularizada, mesmo que dependente, da versão que se pretendeu por muito tempo hegemônica, tendo a cultura barroca já sedimentada pela materialidade com que a escritura dos três intelectuais aludidos propiciou.

Estilo propagado ante um mundo novo, mesmo carregando as vicissitudes do homem ibérico, o barroco condicionado às atividades e ao tempo histórico gera uma cosmovisão e uma atitude prática, *poiética*, uma expressão outra. Assim, o barroco é jeito e forma que se desdobra, com a ajuda dessa consciência *criolla* formada em sua inerência, nos mais diversos níveis de atuação. Com a sociedade *criolla* agindo em prol de seus elementos específicos, estruturando-se por eixos diferenciadores, permite-se que os futuros nacionalismos e razões de ser dos vários países tornem-se

¹⁸ “[...] em seu tempo e espaço que lhe dá sua gênese e o condiciona” (Tradução nossa)

peculiaridades caracterizadoras, o que as variáveis estilísticas e históricas chamarão de barroco peruano, barroco cubano, boliviano, mexicano, etc. Essa sociedade *criolla*, já desde a segunda metade do século XVII, vai desenvolvendo “*también su expresión criolla, en las lenguas, las artes plásticas, la literatura, la música*”¹⁹ (ROGGIANO, 1994, p. 7)

As transformações pelas quais o barroco ibérico passa na América hispânica, principalmente em sua arquitetura, já revela traços de um estilo diferenciado, com tonalidades próprias, o que fará um Pedro Henríquez Ureña (1980, p. 134) referir-se à opulenta arquitetura com elementos mestiços, um “ultrabarroco”²⁰, ou seja, um barroco inovador que se desenvolve para além das inspirações espanholas. Na sua vertente escrita, cumpre notar que o barroco literário não era a língua oficial do imperialismo da Espanha.

O próprio Góngora era taxado de anti-castelhano pelos seus críticos conservadores contemporâneos, pela plêiade oficialista, castiça, católica. O poeta transformou-se em seu tempo em um *outsider*, sendo acusado por seus inimigos de ser “culto”, ou seja, estrangeirado, alheio ao casticismo espanhol defendido oficialmente pelos legisladores da língua, como Nebrija (ROGGIANO, 1994, p. 7). O que chamaríamos de barroco em sua vertente gongórica – aquela que mais influenciou os intelectuais *criollos*, como Sor Juana, Singüenza y Góngora e Espinosa Medrano, por exemplo –, era tido como “artificial” na Espanha, o que tanto esboroa a tese de que o barroco literário do Novo Mundo fosse uma “imitação” da língua oficial do Estado, como justifica que a máxima defesa de Góngora tenha vindo de um *criollo* (Espinosa Medrano), e não de um espanhol. O gongorismo, inicialmente visto pelos espanhóis como subversivo, tem na retomada americana dos *criollos* letrados o motivo pelo qual o faz ser reavaliado na Espanha, projetando-se uma “poética do dissímil”, por rupturas frente à concepção mimética arraigada no classicismo tardio, integrando “*lo vario y lo díspar, base sobre la cual se establecerá definitivamente el Barroco novohispano, ejemplo de simbiosis creadora (...)*”²¹ (ROGGIANO, 1994, p. 9). Dessa forma, consolida-se o estilo barroco como algo a um tempo individual e

¹⁹ “[...] también sua expresión criolla, em línguas, artes plásticas, literatura, música. (Tradução nossa)

²⁰ Mabel Moraña (2010) utiliza-se do termo “ultrabarroco” para designar práticas de reapropriação da estética barroca no contexto da pós-modernidade, historicizadas na contingência da produção cultural latino-americana.

²¹ “[...] o variado e o díspar, a base sobre a qual se estabelecerá definitivamente o Barroco da Nova Espanha, um exemplo de simbiose criativa”. (Tradução nossa)

universal, pela relação dialógica que permite ver sua força *criolla* e criativa a partir da diferença. O *criollo* sintetiza o barroco como gnose, expressando uma realidade nascente, diferencial, forjada na labuta discursiva em que os códigos culturais remanescentes de um passado violento e nivelador faziam os imperativos dominantes fraquejar, pelas respostas da inteligência que se organizava. Essa consciência *criolla* vai adquirindo e modificando os valores herdados de acordo com seus anseios libertários e independentistas. Introduzido pela *propaganda fide*, de maneira massiva e popular, o barroco é cooptado pela agenda *criolla* que o faz propulsor de uma atividade vital das formas culturais, integrando-se em espaços onde os saberes e estilos mostram-se possuidores de uma pluralidade significativa.

O agenciamento cultural e político que realiza o letrado *criollo* ao converter os protocolos imperiais em favor de seu projeto é, segundo Moraña (2010, p. 56), de cabal importância para se entender a instância fundacional do processo de formação identitária “*en sí misma y en relación con el desarrollo de la cultura latinoamericana en siglos posteriores*”²². Da mesma forma, a práxis *criolla* de adequação aos discursos hegemônicos os faz sentirem-se como “anomalias” – mais uma marca diferencial – em que persistem uma resistência ante os padrões europeus e os faz reivindicar a singularidade dos valores estéticos e morais de acordo com suas próprias contingências. Dessa forma, temos as singularidades de personagens híbridas, como a dos letrados *criollos* debatendo em instâncias para além de suas funções vistas como marginalizadas, instaurando um discurso em que suas peculiaridades ante um mundo de protocolos eurocêtricos deveriam ser vistas sob o signo da diferença, uma dissimilação produtiva.

A formação identitária desenvolveu-se a partir desse lastro *criollo*. O século XIX já assiste à sublevação de povos que verão a si mesmos como *criollos*, como americanos, e uma consciência propiciadora da ideia do nacional os fará reclamar por sua diferença em prol de uma “América Nossa”. Dessa forma, o discurso do hispânico verá materializado o *nuestroamericanismo* como categoria definidora das diferenças tanto externas – em relação à Espanha – como internas, na criação de estados limítrofes, mas irmanados pela mesma consciência que um início mestiço e *criollo* produziu, transformado agora nas novas repúblicas nascentes.

²² “[...] em si mesma e em relação ao desenvolvimento da cultura latino-americana nos séculos posteriores.” (Tradução nossa)

1.2 NUESTROAMERICANISMO

Em seu *Discurso de Angostura*, de 1819, Simón Bolívar, já dizia que “*La sangre de nuestros ciudadanos es diferente, mezclémosla para unirla*” (1982, p. 202), ratificando o que anos antes escrevera na “Carta da Jamaica” (1982, p. 30), na qual “*la union es lo que nos falta para completar la obra de nuestra regeneración*”, tendo em conta que “*nuestro pueblo no es el europeo, ni el americano del norte*” (1982, p. 190)²³. Uma consciência diferenciada estava nascendo com as novas repúblicas e, nesse contexto, emergia também um senso de diferenciação do americano hispânico ante o homem peninsular, aliado com a união de interesse desse povo da “grande pátria” que uniria, pela língua e por costumes afins, desde o México até a *Tierra del fuego*. Começava a construir-se, a partir das lutas independentistas, uma relação do intelectual com o poder, da letra com as instâncias de atuação dos comandos; começava-se a construir-se uma América hispânica na qual as heterogêneas formações culturais pudessem ser vistas como construção do caráter identitário.

Houve pensadores que escreveram ligados diretamente ao sistema que se materializava, ditando ou tentando reformar, pela escrita, os resquícios coloniais e preencher os vazios deixados pelos discursos da antiga Metrópole; houve, também, os que notaram que o discurso do intelectual tradicionalizava-se na manutenção do “espaço letrado”, em uma subserviência aos desmandos políticos da nova classe que velavam, insurgindo-se contra novas formas de imperialismos e procurando constituir uma unificação de pensamentos e ações voltadas às idiossincrasias do hispânico ante os “inimigos” que se apresentavam. Faltava união, como disse Bolívar, mas as forças mudaram muito ao longo do século XIX. Carecia uma reinterpretação à luz da tradição pós-colonial que se queria construir, das modificações paradigmáticas de guerras externas e internas, das autocracias, da conversão de estados independentes, em alguns casos, para tiranias que conformavam projetos personalistas. Precisava-se oferecer soluções teóricas e práticas, trabalho esse da intelectualidade que se formou no novecentismo hispano-americano. Acabaram, seguindo tais necessidades, construindo uma ideia de nacionalidade como um “*nosotros*”.

²³ “O sangue dos nossos cidadãos é diferente, mesclêmo-lo para uni-lo”. “[...] a união é o que precisamos para completar o trabalho de nossa regeneração”. “[...] nosso povo não é o europeu, nem o americano do norte” (Tradução nossa).

Contudo, uma ideia de nacionalidade não pode ser homogeneizada por uma padronização de pensamentos que, muitas vezes, convergindo à sustentação ou manutenção de uma pretendida ordem imposta pela palavra – pelas leis, pelos aparelhos estatais que conformam a escrita – tende a burocratizar o “nós” como categoria igualitária, mais declarativa do que real. Se entendermos, com Hugo Achugar (2006, p. 56) essa América como campo de batalha onde “os diferentes sujeitos combatem pela construção de seu projeto em função de memórias particulares”, a projeção ou o encobrimento de agendas específicas, sociais e culturais está ligada, em sua relação com o poder, com a formação desse “nós” como inclusivo ou exclusivo. A articulação, portanto, de várias inscrições nacionais na “Pátria grande” está ligada à avaliação que os letrados e seus projetos de releitura do passado propuseram no século XIX constituindo, a partir disso, o fundo teórico em que a academia e os estudos especializados do século seguinte aprofundariam.

Nas três primeiras décadas do século XIX deu-se a independência da maioria das colônias que estavam sob o jugo espanhol. A influência das revoluções – Americana e Francesa –, mais o pensamento iluminista com a qual a elite letrada já se acostumara, aliada às crises geradas pela coroa e sua conturbada relação com Napoleão Bonaparte, fez com que se acendesse a chama da libertação, sobretudo em líderes como San Martín e Bolívar. A recém-independência, no entanto, gerou alguns conflitos interiores. De um lado, havia a libertação política ante um sistema que de muitas formas marginalizava as antigas possessões espanholas enquanto produtoras de bens materiais e intelectuais, o que as fazia ansiar por uma representatividade própria diante da dilemática constatação de que eram diferentes, mas continuavam a receber influência da antiga Metrópole; de outro lado, há a nova condição de não somente se estabelecer simbolicamente uma identidade americana, mas mexicana, uruguaia, colombiana, argentina. Há, portanto, uma redutibilidade em nações emergentes em construção, o que coloca em crise o “equilíbrio ontológico” desse *criollo*, como observou Edmundo O’Gorman (2002, p. 22), obrigando-o a reafirmar-se agora como ser histórico, um cidadão de uma nação soberana e independente, expondo o antigo homem colonial à “intempérie da modernidade” (O’GORMAN, 2002, p. 28).

Por quais passos seguiu esse novo cidadão americano?

A geração que sucedeu aos libertadores compunha países que agora lutavam internamente. As nações já libertadas do jugo espanhol eram, na análise de Leopoldo Zea (1978, p. 204),

[...] países diezmados por largas e interminables revoluciones. Enfrentados los partidarios del pasado con los que se decían partidários del futuro. Alternándose tiranías conservadoras y tiranías liberales. La sucesión política era decidida por la violencia. Conservadores contra liberales, godos contra jacobinos, pelucones contra pipiolos; federales contra unitarios, a lo largo de toda la América hispana.²⁴

O sonho da democracia, como o sonho da federação, não tardou em dissipar-se, como disse Jean Franco (2002, p. 35). Os caudilhos independentistas, Bernardo O'Higgins no Chile, Sucre na Bolívia, Itúrbide no México, Francia no Paraguai, Bolívar em Nova Granada, "*propendían a hacerse cargo de la dirección de los nuevos estados y casi invariablemente se convirtieron en autócratas*". (FRANCO, 2002, p. 47)²⁵ Como a maioria dos países saíram arruinados depois da tão esperada felicidade que a libertação traria, sucedeu a anarquia latente do regime colonial, que, no dizer de Ureña (1980, p. 155) alternou-se entre guerras civis e o despotismo, como aconteceu com a Argentina e o México, países em que o caudilhismo promoveu a descentralização do poder, obrigando o Estado a servir aos interesses e às arbitrariedades dos poderosos regionais. Tentando ocupar os espaços de poder que a Metrópole havia deixado, um novo projeto libertador teria que ser colocado em marcha. Inicialmente, os estados recém-independentes procuraram filiar-se a paradigmas.

Havia dois caminhos iniciais. Por um lado, procurar a superação do legado colonial por uma via liberal que enxergava na Inglaterra, e depois nos Estados Unidos, o modelo de modernização a ser emulado; por outro, havia uma tendência conservadora que lutava por manter princípios e valores, procurando certo progresso, desde que compatível às práticas que estavam em seu íntimo, herdadas de seu passado colonial.

A adequação a esses paradigmas exteriores, em sintonia com uma ideia de progresso que os atualizasse com a modernidade foi, ao longo do século XIX, a prática

²⁴ "[...] países dizimados por revoluções longas e intermináveis. Os apoiadores do passado confrontados com aqueles que se chamavam apoiadores do futuro. Alternando-se entre tiranias conservadoras e tiranias liberais. A sucessão política era decidida pela violência. Conservadores contra liberais, godos contra jacobinos, pelucones contra pipiolos; federais contra unitários, em toda a América hispânica." (Tradução nossa)

²⁵ "[...] tendiam em assumir a liderança dos novos estados e quase invariavelmente tornavam-se autocratas" (Tradução nossa).

de intelectuais que fizeram germinar seus projetos políticos de poder e, aliados a uma ideologia nascente, produziram uma representação discursiva intrinsecamente dependente do meio literário. Esse segundo passo, após a liberdade política conseguida pelas armas, deveria ser uma “emancipação mental”, que só se realizaria pela educação, na qual o novo projeto emancipador “*se llevaría a cabo con otras armas, la pluma, el silabario, el alfabeto, el libro que permitiese su posibilidad.*” (ZEA, 1978, p. 204)²⁶ Trazendo à tona modelos aprendidos em suas leituras e viagens e inseridos em contextos tanto locais – em seus países –, como estendendo-se a outras novas repúblicas, o intelectual e a inserção de uma constituição identitária pela “letra” deu à América independente, principalmente a partir de meados daquele século, a tônica que fez movimentar construções de identidades, tendo a literatura e a política como faces do poder.

A lo largo de toda la América ibera surgirán así, nuevos libertadores, los emancipadores mentales, empeñados en completar la obra de los libertadores. Fue ésta la generación de los Andrés Bello, Domingo Faustino Sarmiento, Francisco Bilbao, José Victorino Lastarria, Juan Bautista Alberdi, Juan Montalvo, José María Luis Mora y otros muchos más. De los esfuerzos de estos hombres surgirá una literatura encaminada a tomar conciencia de la realidad latinoamericana, a mostrar los impedimentos con que habían tropezado y aún podían tropezar acciones libertarias que los ignorasen. El pasado por la colonia, será así objeto de estudio para lo que debiera ser su necesaria asimilación. Había que partir de este pasado, conocerlo, para evitar su repetición. (ZEA, 1978, p. 205)²⁷

Esses emancipadores mentais tinham na palavra “educação” o mote para reorganizar a sociedade sob uma escritura concernente a seus propósitos. Para uma organização educacional das pessoas – dos cidadãos, os novos integrantes do circuito simbolizado pela letra –, os intelectuais debateram nas gazetas, nas revistas literárias, em discursos, em livros a legalidade da letra através de normas “as mais racionais possíveis” (RAMA, 2015, p. 63). A aprendizagem da escritura, do conjunto

²⁶ “[...] seria realizado com outras armas, a caneta, o silabário, o alfabeto, o livro que permitia sua possibilidade” (Tradução nossa)

²⁷ “Em toda a América Ibérica, surgirão assim novos libertadores, os emancipadores mentais, determinados a concluir o trabalho dos libertadores. Esta foi a geração de Andrés Bello, Domingo Faustino Sarmiento, Francisco Bilbao, José Victorino Lastarria, Juan Bautista Alberdi, Juan Montalvo, José Maria Luis Mora e muitos outros. A partir dos esforços desses homens, surgirá uma literatura destinada a tomar consciência da realidade latino-americana, a mostrar os impedimentos com que se depararam e ainda poderiam tropeçar ações libertárias que os ignorassem. O passado pela colônia será, portanto, objeto de estudo do que deve ser sua assimilação necessária. Era necessário partir deste passado, conhecê-lo, para evitar sua repetição.” (Tradução nossa)

de códigos, mas também o acesso à modernização civilizada, ao aspecto libertário continuador da independência política, era um problema pedagógico que deveria ser resolvido, como perceberam Bello e Sarmiento. Era preciso abastecer o cidadão americano das habilidades, antes só disponíveis aos letrados coloniais, para fomentar uma consciência crítica, uma emancipação intelectual que tivesse o exercício da liberdade como pano de fundo. Não bastava somente a letra oficial e estatal com suas leis, éditos, constituições. A nova sociedade pós-revolucionária carecia, na visão de seus intelectuais, de mais do que um conjunto de regras – emulados tanto da Europa que ainda remanesca em suas práticas organizacionais, quanto dos Estados Unidos –, que, por mostrar características universalizantes da conduta do homem e da igualdade, entre eles se instaurava. Tal regramento era insuficiente sem a reflexão sobre as condições em que as leis eram aplicadas.

Foi no campo da escritura que se desenrolaram as batalhas de novos setores em disputa pelas posições de mando. A literatura, a letra, centralizava-se nas instâncias de poder pela sobrevalorização social e histórica que os “emancipadores” lhe davam, uma forma cultural propagando ideologias dos grupos que rivalizavam nos conflitos políticos, contemplando suas agendas de ascensão ao poder. O escritor nesse contexto cumpriu um papel, como disse Beverley (1994, p. 18), de “líder político-moral”.

A falta de uma “tradição” e o atraso político herdado do domínio espanhol podem ser dois dos principais problemas que a intelectualidade das novas nações emancipadas havia de lidar. O período das emergentes repúblicas coincidiu com o romantismo europeu, cuja ideologia humanista herdada encorajava os escritores americanos na criação de uma filosofia moral, como fizeram Andrés Bello, Juan Montalvo e, mais tarde, José Henrique Rodó. Andrés Bello – tipo de “*selección, hombre sabio y hombre justo, que piensa y canta, legisla y educa*”, como o descreveu Ureña (1998, p. 223)²⁸ –, foi um exemplo da independência de pensamento, embora ainda calcado na influência europeia. Foi de Bello a definição da tarefa dos novos pensadores da condição americana, exemplificada no “Prospecto” à revista *El repertorio americano*²⁹, que consistia em

²⁸ “[...] selección, um homem sábio e um homem justo, que pensa e canta, legisla e educa.” (Tradução nossa)

²⁹ A revista *El repertorio americano* publicada em Londres (1826-1827) seguiu e desenvolveu as intenções da revista *Biblioteca Americana*, ambas editadas e publicadas por Andrés Bello e pelo colombiano Juan García del Río. Essas “*revistas descomunales e imperecedoras que constituyen el*

[...] hacer germinar la semilla fecunda de la libertad, destruyendo las preocupaciones vergonzosas con que se alimentó (o Novo Mundo) desde la infancia; establecer sobre la base indestructible de la instrucción el culto de la moral; conservar los nombres i las acciones que figuran en nuestra historia, asignándoles un lugar en la memoria del tiempo: he aquí la tarea noble, pero vasta i difícil que nos ha impuesto el amor de la pátria. (BELLO, 1826, p. 5)³⁰

Estabelecido em um Chile relativamente estável, pôde o venezuelano Andrés Bello escrever a partir do espaço universitário com autonomia, negociando os saberes institucionalizados pela universidade em um âmbito mais abrangente, que atingisse a vida pública, legitimando-se no espaço social.

La reflexión constante de Bello sobre las tareas de la universidad, sobre el lugar del saber en la sociedad, registra la relativa autonomía de ese saber. En una sociedad donde el saber se encuentra indiferenciado institucionalmente, la legitimidad queda presupuesta por la identidad entre los discursos intelectuales y los lazos que articulan la vida pública. (RAMOS, 1989, p. 39)³¹

Buscava, assim, o início de uma independência intelectual forjada a partir da autonomia universitária e sua integração ao pragmático mundo chileno e americano. Procurando fundar uma realidade empírica sobre a qual poderiam desenvolverem-se as ciências humanas na América hispânica, Andrés Bello, falando de um lugar de enunciação relativamente institucionalizado (RAMOS, 1989, p. 35) – a Universidade do Chile –, marcou o pensamento americano com sua forte metodologia científica na distinção das ciências e seus campos de saber diferenciados dos padrões europeus, ou seja, de uma perspectiva hispano-americana.

Bello, al centrar las formas del conocimiento del hombre y de la sociedad en una perspectiva hispanoamericana, estaba apuntando a una epistemología contextualizada para la producción de discursos reflexivos sobre las realidades sociales del continente. Podemos decir que trató de elaborar a su modo los marcos dentro de los cuales debería desarrollarse el saber americano sobre la realidad americana como condición indispensablemente

esfuerzo editorial más significativo y el testimonio más firme de conciencia americanista y social en la naciente literatura latinoamericana ["revistas enormes e imperecíveis que constituem o esforço editorial mais significativo e o testemunho mais forte da consciência americanista e social na nascente literatura latino-americana" (Tradução nossa)] (DELGADO, 2012, p. 113) tinham como tese a educação do homem americano pelo aprendizado das ciências, artes, chegando-se à moral "civilizada".

³⁰ "[...] fazer germinar a semente fecunda da liberdade, destruindo as preocupações vergonhosas com as quais se alimentou (o Novo Mundo) desde a infância; estabelecer sobre a base indestrutível da instrução o culto à moral; preservar os nomes e as ações que aparecem em nossa história, atribuindo-lhes um lugar na memória do tempo: aqui está a nobre, mas vasta e difícil tarefa que nos é imposta pelo amor à pátria." (Tradução nossa)

³¹ "A reflexão constante de Bello sobre as tarefas da universidade, sobre o lugar do saber na sociedade, registra a relativa autonomia desse saber. Numa sociedade em que o conhecimento é institucionalmente indiferenciado, a legitimidade é pressuposta pela identidade entre os discursos intelectuais e os laços que articulam a vida pública." (Tradução nossa)

previa para la construcción moderna de las naciones. (GONZÁLEZ-STEPHAN, 2002, p. 145)³²

Com isso buscava fraturar, em seu diálogo implícito com a inteligência do Velho Mundo, a dependência do modelo europeu de pensamento, possibilitando a criação de vertentes americanas da gramática, do ensino, da literatura, das ciências humanas e exatas, a legitimidade das constituições, as diretrizes da formação universitária, os estudos históricos em uma franca oposição ao logos europeu e ocidental, característica também da filosofia hispano-americana nos séculos XIX e XX. O saber humanístico deveria servir a uma transformação e melhoramento sociais. Sua defesa da história e da realidade americanas como categorias sobrepunha-se à tendência generalizada de consumir escritos de autores estrangeiros e de se tentar, por essas leituras, responder aos problemas locais.

Segundo Ramos (1989), Bello defende as letras em termos de um “saber dizer”, de qual as letras (a literatura) seriam o paradigma que trabalharia a língua para expandir todos os conhecimentos, uma forma eloquente em termos de um projeto racionalista de modernização. A mesma noção de linguagem, portanto, compartilhada pelos detentores do discurso especializado – como médicos, advogados, políticos, poetas.

Las letras proveían el saber preliminar requerido para formar discursos efectivos y útiles. Más aún, las letras eran un instrumento de la formación de sujetos disciplinados; sujetos de la ley, subordinados al orden general y capaces incluso de administrarlo. Porque las letras, como elocuencia, más que un mero índice de prestigio o distinción, eran un paradigma — por su carácter formalizado — de la racionalidad que orientaba los proyectos de la nueva sociedad, en su pugna por ordenar el “caos” americano. (RAMOS, 1989, p. 44)³³

O argentino Domingos Sarmiento, escrevendo desse mesmo Chile, pensava de outra maneira. Diferentemente dessa visão operativa do ensino das letras como

³² “Bello, ao centrar as formas do conhecimento do homem e da sociedade em uma perspectiva hispano-americana, estava apontando à uma epistemologia contextualizada para a produção de discursos reflexivos sobre as realidades sociais do continente. Podemos dizer que ele tratou de elaborar, à sua maneira, os marcos nos quais deveria desenvolver-se o saber americano sobre a realidade americana como condição prévia indispensável para a construção moderna das nações.” (Tradução nossa)

³³ “As letras forneceriam o saber preliminar necessário para formar discursos eficazes e úteis. Além disso, as letras eram um instrumento da formação de sujeitos disciplinados; sujeitos da lei, subordinados à ordem geral e até capazes de administrá-lo. Porque as letras, como eloquência, mais do que um mero índice de prestígio ou distinção, eram um paradigma – por seu caráter formalizado – da racionalidade que orientava os projetos da nova sociedade, em sua luta para ordenar o “caos” americano.” (Tradução nossa)

instrumento discursivo a ser utilizado nas áreas do saber da nova composição social, cujas regras gramaticais, retóricas e eloquentes projetadas pelo saber autônomo da universidade visavam garantir uma ordenação, Sarmiento não acreditava nos milagres educacionais universitários propalados por Bello.

Falando de um lugar extra-universitário, e muitas vezes arrogando-se de seu discurso mais espontâneo e indisciplinado, diferenciado da representação universitária e disciplinar no qual se constituía Andrés Bello, e por isso mesmo mais capacitado para compreender a “barbárie” americana, no autor de *Facundo*, em oposição ao “saber dizer” de Bello, operava-se “*un concepto de la escritura como máquina de acción, transformadora de la "naturaleza" caótica de la barbarie y generadora de vida pública*” (RAMOS, 1989, p. 41)³⁴. Assim, Sarmiento entendeu a relação entre a cidade, na qual prevaleciam os caracteres da civilização, ante o campo, detentor da barbárie.

Para ele, a cidade era o único receptáculo possível das fontes culturais europeias, a partir das quais se construiria uma sociedade civilizada. Para tanto, as cidades deveriam submeter o vasto território selvagem onde se encontravam assentadas, impondo-lhes suas normas. A primeira delas, no obsessivo pensamento sarmentiano, era a educação das letras. Viveu para vê-la pô-la em prática. (RAMA, 2015, p. 33)

Na análise que Julio Ramos faz de Sarmiento, procurando entender a relação entre política e letra, o crítico chama a atenção para a relação entre escritura e oralidade na composição de *Facundo*. Dessa forma, escrever era preencher o vazio deixado pela barbárie americana, civilizar, superar a anulação de estruturas ocasionadas pelas guerras, ordenar o sonho modernizador (RAMOS, 1989). Essa oralidade era construída, representada pela transformação da voz do “outro” em escrita, em letra. Obviamente que essa “tradução” faz o letrado Sarmiento apelar para uma metalinguagem, como diria Rama (2015, p. 55), “a fim de reconverter o termo de um código a outro, entendendo que estão colocados numa ordem hierárquica de tal forma que um é superior e o outro, inferior”. Dessa forma, manipulando o discurso e a voz do outro – do caudilho não civilizado – Sarmiento coloca o saber da cidade, herdado das experiências e testemunhos da grandeza europeia e norte-americana,

³⁴ “[...] um conceito de escrita como uma máquina de ação, transformando a “natureza” caótica da barbárie e geradora de vida pública” (Tradução nossa)

disposto verticalmente em relação às bárbaras práticas representadas em um Rosas.

Para Sarmiento

Escribir era mediar entre la civilización y la barbarie. Porque la restauración de la ciudad, de la vida pública racionalizada, no sería posible sin la mutua representación de aquellos dos mundos cuya fricción había desencadenado el caos, la interrupción de la modernización. (RAMOS, 1989, p. 26)³⁵

No mundo do caudilho, “*donde el bien publico es una palabra sin sentido*”, e “*la cultura del espíritu es inutil e imposible*” (SARMIENTO, 1921, p. 71)³⁶ a autoridade do *gaucho* tem, em seu nome, temor maior que o castigo que aplica. Esse mundo, representado por Facundo Quiroga, mantém os signos que a civilização precisa suplantar mediante um projeto modernizador que mais tarde se materializaria na sua ascensão à presidência da Argentina em 1868, vendo os signos da civilização tingirem-se da cor branca. De qualquer forma, a ensaística sarmentiana revela traços das batalhas na arena das letras pelos disputadores do poder. De um Chile relativamente estável na esfera política, a americanidade era representada pelos discursos políticos tendo as letras como caminho simbólico de construção discursiva.

A “autoridade” política e seu lugar de enunciação literário devem sua ascensão à incorporação de suas práticas no jornalismo periódico. Estudadas a fundo por Angel Rama (2015), as funções da escritura no século XIX compuseram a agenda da “república das letras”, na qual tanto o periodismo, acentuado mais na última parte daquele século, quanto a racionalização de um saber prático projetados pelos “*placeres más o menos elevados, más o menos intensos, que son comunes a todos los rangos em la república de las letras*” (BELLO, 1885, p. 307)³⁷ intensificaram-se em exaltar a divisão social do trabalho do intelectual – do historiador, do sociólogo, do cientista, do literato –, legitimando, no escritor, um papel social e moral que o autorizava a discutir os problemas verificados naquela sociedade. Por isso Bello, a partir de um “talento enciclopedista” (BLANCO-FOMBONA, 1917, p. 69), assumia o papel educacional da universidade chilena pelos parâmetros que, em sua concepção, a letra deveria obedecer – a retórica, a gramática e a eloquência – na sua iniciativa de

³⁵ “Escrever era mediar entre a civilização e a barbárie. Porque a restauração da cidade, da vida pública racionalizada, não seria possível sem a representação mútua daqueles dois mundos cujo atrito havia desencadeado o caos, a interrupção da modernização”. (Tradução nossa)

³⁶ “[...] onde o bem público é uma palavra sem sentido”. “[...] a cultura do espírito é inútil e impossível”. (Tradução nossa)

³⁷ “[...] prazeres mais ou menos elevados, mais ou menos intensos, comuns a todos os escalões da república das letras” (Tradução nossa)

gerir produções pela égide do “saber dizer”; e Sarmiento, fora do lugar de saber universitário, escrevia o intento de uma literatura que não somente questionasse o poder assumido pela facção interiorana da Argentina, mas propusesse soluções que resolvessem o problema da ascensão da “barbárie”.

Ultrapassando quase todo o século XIX, a literatura ainda encontrava-se no mesmo espaço que outras ciências. Sua autonomia deu-se – a contrapelo – com as intervenções do pedagogo Hostos³⁸, o qual desconfiava da literatura de imaginação e para quem a educação deveria tanto superar o discurso enciclopedista, quantos os vestígios da educação religiosa, procurando aplicar a racionalidade da ciência na materialização do que chamou “homem lógico” (HOSTOS, 1988, p. 75). Dizendo que as “*letras son los oficios de los ociosos*”³⁹, conforma a feição que iria adquirir a literatura modernista hispano-americana: projetando a ascensão de um espaço literário próprio em que o trabalho com a letra distancia-se do sistema ainda “*dominado por la voluntad racionalizadora*” (RAMOS, 1989, p. 54)⁴⁰, o novo escritor americano que, na senda de um Martí, desprende-se da visão do literato como cultor das “letras”, começa a ganhar especificidade, autonomia. Nessas letras antes entravam tanto historiadores como cientistas, tanto romancistas como ensaístas políticos; agora “nasce” uma práxis que, mascarada de “descompromisso”, faria o “ofício do ocioso” veicular seu discurso ideológico e político no campo autônomo da “imaginação”, mas nem por isso menos contundente na assimilação de suas ideias pelos seus leitores. Como sintetiza Ramos (1989, p. 55):

El mismo ímpetu de la racionalización, cancelando la autoridad de las letras, generó, por exclusión, ese espacio devaluado por Hostos, donde sin embargo iría emergiendo un sujeto literario; sujeto que erige su voz por el reverso —y como crítica— de la racionalización, su voz cargada de valor “espiritual” precisamente en un mundo ya desencantado y mercantilizado.⁴¹

Tradição e modernização debatiam-se na escrita “prática” e na “ociosa”, ou agora autonomamente literária. Com seu espaço especificado pelas independências ao que antes chamava-se globalmente de “letras”, restou aos escritores da literatura

³⁸ Para Eugenio Maria de Hostos, a práxis educacional deveria evitar os excessos literários, elegendo a ciência como paradigma em favor das letras como algo “prático”.

³⁹ “[...] letras são os ofícios dos ociosos” (Tradução nossa)

⁴⁰ “[...] dominado pela vontade racionalizadora” (Tradução nossa)

⁴¹ “O mesmo ímpeto de racionalização, cancelando a autoridade das letras, gerou, por exclusão, esse espaço desvalorizado por Hostos, onde, no entanto, iria emergindo um sujeito literário; sujeito que erige sua voz pelo reverso - e como crítica - da racionalização, sua voz carregada de valor “espiritual” precisamente em um mundo já desencantado e mercantilizado.” (Tradução nossa)

resolverem entre si a função social (ou puramente estética) do fazer literário. Essa nova distinção, longe de um debate egocêntrico entre cosmopolitas e compromissados, daria a tônica da importância da literatura pela batalha ao poder, mesmo que esse poder representasse agora “internamente” o que era ou não literatura, reverberaria no conceito de “purismo literário” em detrimento de formas mais contextualizadas da ação da palavra, como na arena sociopolítica.

A “literatura pura”, de que nos fala Ureña em suas palestras Norton, ao analisar o desprendimento para com a sociedade de certa vanguarda modernista, tem no questionamento “¿el arte como autoexpresión o el arte como servicio?” (UREÑA, 1980, p. 239)⁴² a dúvida que o fazer literário adquiriu já nas últimas décadas do século XIX. A literatura, em sua independência discursiva para com os outros campos simbólicos do poder, aos quais antes se atrelava, desprende-se, aos poucos e em alguns autores, da política como forma institucional, permitindo-se criticar esses mesmos espaços de poder, o que revela a conturbada relação que tiveram ao longo do século XIX. Há, por certo, como lembra Ramos (1989, p. 66) uma “vontade de autonomia” por parte do escritor, mas essa está mais ligada à tendência de especificação de seu campo de atuação do que uma exigência da letra *per se*. O crítico Torres-Rioseco, identificando a polaridade americanista *versus* sincretista na literatura modernista hispânica, optou pela dualidade “*mundonovismo*” e “torre de marfim” ou como diríamos hoje, nacional contra cosmopolita. Dessa maneira, os mais regionalistas ou compromissados com causas sociais acusariam o cosmopolitismo de seus contemporâneos, como Rodó fez com Darío, cobrando posicionamentos em relação aos problemas políticos e sociais, tanto dentro quanto fora de sua obra. Mas se a autonomia literária hispano-americana, em relação aos outros usos da letra como saber constituído e legitimado pelas instâncias de poder, difere substancialmente do que conhecemos como “arte pela arte” europeia (e brasileira), seus usos, no entanto, não se generalizam somente no que se entende como literatura política, gerando outras produções em relação ao intelectual e seu campo de ação, como foi o caso de José Martí.

Movimentando-se para que se ultrapassasse a produção literária como reflexo de uma pretensa construção histórica que legitimasse a tradição americana, e, ao mesmo tempo, criticando as formas que se sedimentaram nesse processo, o cubano

⁴² “[...] a arte como autoexpressão ou arte a como serviço?” (Tradução nossa)

trouxe uma vivacidade apaixonada produzida ao calor dos debates do periodismo na imprensa de toda a América, inclusive a norte-americana. José Martí marca o espaço da escrita como um lugar de exílio, revelando as fraturas que o discurso de poder assinala na manutenção do colonialismo em sua Cuba ainda retardatária na liberdade política, mostrando a escrita como lugar de resistência e de libertação, tanto do jugo espanhol, quanto do estadunidense.

Martí talvez marque a cisão entre a cidade organizada de um Sarmiento – emblema da civilização desejada – e o artista/intelectual que encontra tanto no exílio, como nas aproximações aos lugares marginais dessa mesma cidade seu *locus* discursivo anti-estatal. Esses espaços, incluindo a poesia, tornam-se lugares em que os fragmentos da vida moderna operam por uma busca política diferenciada, não regida pelo e/ou contra o aparelho do estado e suas legitimadas representações. Para José Martí, em sua trajetória polígrafa que se projetava em revistas literárias, em periódicos de cunho ideológico, em versos e póstumos livros de poemas, em cartas e prólogos a outros escritores, a cidade deixou de constituir-se como a detentora do saber institucionalizado, com seus letrados agindo em prol da ascensão aos cargos de gabinetes. Sua estatura como um intelectual em relação ao poder ilustra as formas com que esse tipo de elemento social pode minar os espaços discursivos pela literatura já autônoma das formas politizadas do fazer estatal. Vendo desse modo, José Martí estaria mais para um “intelectual orgânico”, no sentido gramsciano, do que um cultor da literatura como bela arte. Sua atuação política, agindo “de fora” do aparelho estatal que constantemente criticava, diferenciava-se, portanto, de Sarmiento e Bello, para os quais a escrita era uma atividade ligada à lei. Martí, por sua parte, já reflete sobre essa dualidade entre arte e sociedade.

[...] como con nuestras cabezas hispanoamericanas, cargadas de ideas de Europa y Norteamérica, (...) los poseedores de la inteligencia, estéril entre nosotros por su mala dirección, y necesitados para subsistir de hacerla fecunda, la dedican con exceso exclusivo a los combates políticos (...) produciendo así un desequilibrio entre el país escaso y su política sobrada, o, apremiados por las urgencias de la vida, sirven al gobernante fuerte que les paga y corrompe [...] (MARTÍ, 2011b, p. 238).⁴³

⁴³ “[...] como nossas cabeças hispano-americanas, carregadas de ideias da Europa e América do Norte, (...) os possuidores da inteligência, estéril entre nós por sua má orientação, e necessitados para subsistir de torná-la fecunda, a dedicam com excesso exclusivo a batalhas políticas (...) produzindo assim um desequilíbrio entre o país escasso e seu excesso de política, ou, pressionados pelas urgências da vida, servem ao governante forte que os paga e corrompe”. (Tradução nossa)

Em seu romance *Amistad funesta* (1885), o narrador já pensa os limites da autonomia entre o fazer artístico e a inserção politizada dos discursos literários no âmbito de circulação mais direto. Da mesma forma, no prólogo ao *Poema del Niágara* de Juan Antonio Pérez Bonalde, escritor que como Martí também se encontrava exilado em Nova Iorque em 1882, discute ele a relação da literatura produzida até então – modelos nos quais se inseriram os intelectuais hispânicos – e a novidade de uma poesia diferenciada, aberta à forma como possibilitadora de reflexão do homem com a natureza. O prólogo, publicado na *Revista de Cuba* em 1883, já chama para isso a atenção.

Las redenciones han venido siendo teóricas y formales: es necesario que sean efectivas y esenciales. Ni la originalidad literaria cabe, ni la libertad política subsiste, mientras no se asegure la libertad espiritual. El primer trabajo del hombre es reconquistarse. Urge devolver los hombres á sí mismos: urge sacarlos del mal gobierno de la convención que sofoca ó envenena sus sentimientos, acelera o despierta de sus sentidos, y recarga su inteligencia con un caudal pernicioso, ajeno, frio y falso. (MARTÍ, 1883, p. 352)⁴⁴

Essas convenções usadas até então, “cúmulo isolado e absoluto de doutrinas” era do que os poetas precisavam se libertar, pois o poema mesmo está na natureza: o “poeta de mil línguas”. A libertação precisava ocorrer como uma liberdade da forma artificialmente ensinada; o culto à natureza de “*nuestro tiempo*” para as quais cantam as dores do homem moderno é um culto à natureza do homem, pois esse nela se integra; não mais cinzelar o verso com o bisturi do dissecador causando a “*mutilación de nuestros hijos*” (MARTÍ, 1883, p. 357)⁴⁵, mas deixar que o poema em cada palavra preencha-se de seu próprio espírito. Com isso é possível notar as convenções instauradas de um código preestabelecido – gramatical, retórico – serem minadas pela leitura martiana. O texto de Martí é uma reflexão, ademais, sobre a volubilidade dos códigos em uma sociedade instável, pois

No hay obra permanente, porque las obras de los tiempos de reenquiciamiento y remolde son esencias mudables e inquietas; no hay

⁴⁴ “As redensões têm sido teóricas e formais: é necessário que sejam eficazes e essenciais. Nem a originalidade literária se encaixa, nem a liberdade política subsiste, enquanto não se assegure a liberdade espiritual. O primeiro trabalho do homem é reconquistar-se. É urgente devolver os homens a si mesmos: é urgente removê-los do mau governo da convenção que sufoca ou envenena seus sentimentos, acelera ou desperta seus sentidos e recarrega sua inteligência com um fluxo pernicioso, estranho, frio e falso.” (Tradução nossa)

⁴⁵ “[...] mutilação de nossos filhos” (Tradução nossa)

caminos constantes, vislumbra-se apenas los altares nuevos, grandes y abiertos como bosques. (MARTÍ, 1883, p. 347)⁴⁶

Para Julio Ramos (1989, p. 8), esse prólogo de Martí responde a uma crise do caráter da literatura, antes vista como modelo de uma língua nacional e agora, de maneira retrógrada, serviçal de leis ordenadoras do “caos”, inventora da cidadania, braço do projeto de poder nivelador. O fazer literário como libertação revela a palavra como ação, a linguagem como desprendimento de padrões em busca da condição (americana) de uma escrita para além dos condicionamentos impostos. A modernização e seus “*ferrocarriles*”, mais do que revelar o desgaste das formas literárias, desencantava um Martí que via a racionalização das formas e das vivências como produtos de um século que ainda se resignava a viver sob o jugo do poder externo. Seu discurso, nesse sentido, trataria de projetar novos espaços, novos territórios, em que fosse possível a integração, sob o signo da liberdade, dos povos da nossa América. Liberdades não somente na expressão, mas expressão de uma liberdade plena, em um lugar livre do colonialismo europeu-norte-americano, pois, “*No hay letras, que son expresión, hasta que no hay esencia que expresar en ellas. Ni habrá literatura hispanoamericana, hasta que no haya Hispanoamérica*” (MARTÍ, 2011a, p. 164)⁴⁷. O pensamento aparece no *Caderno de apuntes*, número 5, de 1881, dez anos antes de seu ensaio mais famoso, e já comporta os ideais que seriam sintetizados como “*Nuestra América*”: uma ideia alimentada por vários escritos que dialogam o lugar do “*nuestro*” americano em relação aos espaços de poder dominados pelo imperialismo. Conjunto de ensaios, portanto, em que a noção de América mestiça como nosso *locus* de pensamento, uma geocultura, que engendra a governabilidade, as leis, as universidades, as instituições e a política e que têm como centro as heterogeneidades históricas e culturais do povo latino-americano, principalmente em relação às práticas colonialistas do vizinho do norte, com seu “caráter cruel, desigual e decadente” e a “existência contínua neles de todas as violências, discórdias, imoralidades e desordens de que se culpa os povos hispano-americanos”. (MARTÍ, 1991a, p. 248)

⁴⁶ “Não há trabalho permanente, porque os trabalhos dos tempos de reentrada e transformação são essências mutáveis e inquietas; não há caminhos constantes, vislumbra-se apenas os alteres novos, grandes e abertos como bosques.” (Tradução nossa)

⁴⁷ “Não há letras, que são expressão, até que não haja essência para expressar nelas. Nem haverá literatura hispano-americana, até que não haja Hispano-América” (Tradução nossa)

Enxergando as gentes índias, mestiças e negras por suas incursões nas vias subalternas do México, Cuba e Estados Unidos, a elas não demorou em nutrir apreço. Verificando as condições dos negros norte-americanos, não tardou em definir a perseguição do governo como atitude imperialista, condição que levantaria como bandeira para a libertação do povo explorado, mas que entendia como vítima não somente os cubanos, mas toda a *Nuestra América*, pois “*La libertad plena que quería para su isla la ansiaba para el pedazo del mundo situado entre el Bravo y la Patagonia*” (MARINELLO, 2005, p. XXI)⁴⁸. Sua intervenção ensaística e política de escritor polígrafo agindo em diferentes frentes, inclusive a física, reflete sua apaixonada visão de liberdade a todo o custo. Refletindo questões como essas, *Nuestra América* entra para o rol dos textos latino-americanos mais importantes do século XIX (RETAMAR, 1971, p. 38). José Martí, questionando tanto a função da escrita, quanto a sua relação com o poder chega ao fim daquele século como alguém cultuado pela paixão revolucionária de libertação.

Seu pensamento dialoga implicitamente com a tese de Sarmiento, a qual postulava uma “civilização” calcada no exemplo norte-americano, na extinção dos indígenas – invertendo a tese alberdiana de que governar é povoar – e apreço apaixonado à República do norte, a mesma que em sua época ainda não havia deixado o logro neocolonialista e imperialista identificado pelo autor de *Nuestra América*. Aquela república, tão elogiada por Sarmiento, trabalhava com o “pretexto” sempre como categoria que justificasse as ações de seu poderio, assim como fizeram os conquistadores advindos da península, pretexto de civilização que daria ao outro o direito natural “*de apoderarse de la tierra ajena perteneciente a la barbarie, que es el nombre que los que desean la tierra ajena dan al estado actual de todo hombre que no es de Europa o de la América europea*” (MARTÍ, 1991b, p. 442)⁴⁹. A citação, escrita em 1884, polemiza com Sarmiento – àquele tempo, vivo – quanto à visão do autor de *Facundo* sobre os Estados Unidos, país cuja notória admiração fecha, por exemplo, a conclusão de seu *Conflicto y armonia de las razas en América*⁵⁰ com o famoso “*Alcancemos a Estados Unidos. Seamos la América, como el mar es el Océano*.”

⁴⁸ “[...] A liberdade total que queria para sua ilha, ele desejava ao pedaço do mundo localizado entre o Bravo e a Patagônia.” (Tradução nossa)

⁴⁹ “[...] de apoderar-se de terras estrangeiras pertencentes à barbárie, que é o nome que aqueles que querem terras estrangeiras dão ao estado atual de cada homem que não é da Europa ou da América européia.” (Tradução nossa)

⁵⁰ A primeira parte desse livro foi publicada em 1883.

Seamos Estados Unidos.” (SARMIENTO, 1915, p. 457)⁵¹, elogio ao vizinho do norte pelo racista que via na hegemonia da raça branca “*la más perfecta, la más inteligente, la más bella y la más progresiva de las que pueblan la tierra*” (SARMIENTO, 1885, p. 214)⁵². José Martí, por seu turno, tinha horror ao racismo, pois sempre falou pelo lado do excluído, principalmente depois de sua *nuestramericanidad* desenvolvida pós 1881, em um sem-número de periódicos, cartas e discursos pulverizados pela imprensa da América. Falando também a partir dos Estados Unidos, esse intelectual que nunca publicou um livro representa, em relação a Sarmiento, o puro oposto no que se refere a uma concepção diferenciada dos espaços do poder, pois pensava em um governo livre das opressões e dos conceitos criados para a dominação, como o de raça. Seu “nosso americanismo” não é uma restauração, algo impossível como percebeu Fernández Retamar (1971, p. 43), mas uma integração que se assenta em suas verdadeiras raízes, em que correm todos os sangues, para se alcançar uma autêntica modernidade, pois, para o autor de *Nuestra América*, noções como civilização e barbárie eram categorias criadas pelo dominador para legitimar ações nada saudosas como as de Sarmiento, uma vez que “*No hay batalla entre la civilización y la barbarie, sino entre la falsa erudición y la naturaleza.*” (MARTÍ, 2005, p. 31)⁵³

O *nuestroamericanismo* de José Martí, pautado tanto na releitura do colonial, quanto do nacional, recoloca a questão do identitarismo, da união e da diferença, projetando para as décadas posteriores um dos maiores debates sobre a relação do intelectual com o poder, das novas formas de dominação. Constrói-se uma simbólica América nossa que fará com que as futuras disputas se estendam para o campo teórico latino-americano, visto como um território próprio, que problematiza, relê e propõe formas atualizadas na relação entre a palavra e o poder que se construíram. Mas como se prolonga, se expande ou se ramifica esse nosso americanismo? Martí morre em combate, “*de cara al Sol*”⁵⁴, em 1895, deixando o debate que se legitimara literariamente pela inserção de seu ensaísmo aos pósteros. Esses, percebendo o

⁵¹ “[...] Alcancemos os Estados Unidos. Vamos ser a América, como o mar é o oceano. Sejam os Estados Unidos.” (Tradução nossa)

⁵² “[...] a mais perfeita, a mais inteligente, a mais bela e a mais progressiva daquelas que povoam a terra” (Tradução nossa)

⁵³ “[...] Não há batalha entre civilização e barbárie, mas entre falsa erudição e a natureza.” (Tradução nossa)

⁵⁴ Como em seus *Versos sencillos* (Estrofe XXIII): *Yo soy bueno, y como bueno/Moriré de cara al Sol!* Cf: MARTÍ, José. Versos sencillos. In: MARTÍ, José. **Obras Completas** (Edición Crítica). Tomo XIV. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2007.

“perigo” norte-americano vão converter o binômio civilização e barbárie, polaridade que critica os atrasados em relação ao progresso, encorpada por um Euclides da Cunha aqui no Brasil, por exemplo, para outra binariedade: a conturbada e constantemente reapropriada noção de Caliban *versus* Ariel.

Em 1898 a *intelligentsia* hispano-americana fica comovida com a intervenção dos Estados Unidos na guerra Cuba-Espanha, evento previsto por Martí, submetendo a ilha à tutela dos americanos do norte, e convertendo-a em sua primeira neocolônia. Os nacionalistas hispano-americanos, como lembra Leopoldo Zea (1976, p. 70), “*comprenderán, de inmediato, la fuerza de esta nueva expansión, la expansión de una nación que quería ser líder del mundo, encabezado, hasta ayer, por la Europa occidental*”⁵⁵. É 1898 que dará razão, segundo Retamar, à “*obra ulterior de un Darío o un Rodó*” (1971, p. 22). Ano que representa um contexto em que, segundo Carlos Járegui (1998, p. 441), podemos

[...] leer la fiebre verbal y el arrebató hispanico de los modernistas que, confiados en el poder de la letra, declaraban (en terminos Norte/Sur) la identidad continental de la que Martí llamó "Nuestra America" y Darío la "Unión latina".⁵⁶

Dois anos depois, *Ariel* é publicado. A mensagem que ele traz é a de esperança em um progresso que produzisse o espírito do homem americano: não haveria o mais o dilema que os “emancipadores mentais” insistiam, a criação de um “modo de ser” que representasse pela educação o americano, embora arraigada em emulações exteriores. Para Zea, em sua leitura de *Ariel*, não se tratava mais disso, mas

[...] de lo que se trata es de hacer de ese otro supuesto modo de ser, la capacidad para la ciencia y la técnica, un instrumento al servicio del ser que es propio de los pueblos de esta América. Una América que no tiene por qué asemejarse a la que se ha formado al norte de la misma. [...] De este espíritu, el propio de los pueblos que forman la América latina, hablará José Enrique Rodó. Y al hablar de él, abre nuevas esperanzas. Rodó es el profeta de la esperanza de los pueblos latinoamericanos. (ZEA, 1976, p. 72-73)⁵⁷

⁵⁵ “[...] compreenderão imediatamente a força dessa nova expansão, a expansão de uma nação que queria ser a líder do mundo, liderada, até ontem, pela Europa Ocidental.” (Tradução nossa)

⁵⁶ “[...] ler a febre verbal e a explosão hispânica dos modernistas que, confiando no poder da letra, declaravam (em termos Norte/Sul) a identidade continental do que Martí chamou de “Nossa América” e Darío a “União Latina”.” (Tradução nossa)

⁵⁷ “[...] do que se trata é de fazer desse outro suposto modo de ser, a capacidade para a ciência e para a técnica, um instrumento a serviço do ser que é característico dos povos desta América. Uma América que não precisa se parecer com a que se formou ao norte dela. [...] Desse espírito, próprio dos povos que formam a América Latina, falará José Enrique Rodó. E ao falar dele abre novas esperanças. Rodó é o profeta da esperança para os povos latino-americanos.” (Tradução nossa)

Na aurora de um século XX iniciado com a “consciência do fracasso” *Ariel* canta a esperança do espírito da América Latina. Frente a ele está Caliban: o espírito prático que fez possível uma potência como os Estados Unidos, que tentou, pelo positivismo nas outras Américas, impor-se. O positivismo, na leitura de Zea (1976, p. 73), separou os latinos, fechando “*los ojos a su propio modo de ser y posibilidades, los propios de su formación ibera y latina, los latinoamericanos se han quedado sin nada*”⁵⁸. Qual seria esse “modo de ser”? Rodó o chama de “idealismo”, em oposição ao utilitarismo do homem saxônico. Nele, o homem é o centro de sua própria responsabilidade, do que é, e do que aspira a ser. Não nega seu passado, mas o usa como consciência do futuro que se abre às portas do novo século. O passado deu errado, sonhos e esperanças que não se realizaram pela falta de mecanismos que o fizessem aplicáveis. A mensagem de Rodó é para os jovens, os que têm a força da juventude que ergueu a cultura grega, de uma juventude que se renova na figura de Ariel, derrotado mas renascido, jovem em toda a essência e amplitude.

Ariel, genio del aire, representa, en el simbolismo de la obra de Shakespeare, la parte noble y alada del espíritu. Ariel es el imperio de la razón y el sentimiento sobre los bajos estímulos de la irracionalidad. (RODÓ, 1947, p. 42)⁵⁹

Ariel é o símbolo, a força vem dos neófitos de um Próspero professor que os ensina, educa e moraliza a partir do discurso do velho mestre, em que se sentem ressoar leituras várias do binômio Caliban-Ariel. Se Ariel representa a consciência do fracasso, Caliban representa o triunfo.

*El Triunfo de Calibán*⁶⁰ foi publicado por Rubén Darío no jornal *El tiempo* de Buenos Aires, em maio de 1898, ano fatídico do fim da guerra Espanha-Estados Unidos, ano de reaproximação de alguns intelectuais hispânicos com a antiga matriz europeia. Por isso Darío (1998, p. 441) já expressa sua preferência pelos espanhóis em relação aos norte-americanos, dizendo que “*No, no puedo, no quiero estar de parte de esos búfalos de dientes de plata. Son enemigos míos, son los aborrecedores de la*

⁵⁸ “[...] os olhos do próprio modo de ser e das possibilidades, os da sua formação ibérica e latina, os latino-americanos ficaram sem nada.” (Tradução nossa)

⁵⁹ “Ariel, gênio do ar, representa, no simbolismo da obra de Shakespeare, a parte nobre e alada do espírito. Ariel é o império da razão e do sentimento sobre os baixos estímulos da irracionalidade.” (Tradução nossa)

⁶⁰ O texto foi republicado pela Revista Iberoamericana. Vol. LXIV, Núm. 184-185, Julio-Diciembre 1998, p. 451-455, que tinha como temática o centenário da Guerra Hispanoamericana e seu símbolo na cultura espanhola e hispano-americana.

*sangre latina, son los Bárbaros*⁶¹. À esses “inimigos de toda idealidade” preferia Darío a “*hidalga y hoy agobiada España*”⁶² porque não poderia estar do lado daqueles, ou “*no puedo estar por el triunfo de Calibán*” (1998, p. 442)⁶³. Nota-se, portanto, que os símbolos que organizam a obra de José Henrique Rodó, como lembra Hugo Achugar (2006, p. 107), já estavam impregnados no horizonte cultural daquela época⁶⁴.

E Rodó nem exige originalidades. Ele mesmo cita suas fontes em Ernest Renan, de cujo drama *Caliban, suite de la tempête*, exhibe o velho Próspero passagens a seus discípulos. Na peça, Renan usa o símbolo de Caliban, “*être informe, à peine dégrossi, en voie de devenir homme*”⁶⁵ como o povo que participou da Comuna de Paris; Rodó o transfere para os Estados Unidos em uma releitura dos símbolos que revelam uma não curta apropriação.

A relação do termo Caliban/Canibal (e/ou Caribe) já remonta à ensaística montagniana e sua releitura shakespeariana: senhor de sua ilha, recebe de Próspero tanto a língua quanto a escravidão. Em *The Tempest*, o selvagem não fala a língua da razão e do espírito, emite apenas “gorgolejos”; discursos não reconhecidos, incoerentes. Contudo, aprende a amaldiçoar, “*You taught me language; and my profit on't/ Is, I know how to curse. The red plague rid you/ For learning me your language!*”⁶⁶. Para a vida sua linguagem, seu domínio de códigos, são usados de maneira prática, utilitária, em função de seus propósitos mais pragmáticos. O latino-americano cumpriria, na visão de Rodó, o discurso do espírito; o americano do norte obedece aos impulsos sensuais da matéria e do interesse material. Ao se apropriar dos códigos ele consegue expandir-se materialmente. Daí a consciência do fracasso desse Ariel

⁶¹ “[...] Não, não posso, não quero ficar do lado daqueles búfalos de dentes prateados. Eles são meus inimigos, eles são os odiadores do sangue latino, eles são os bárbaros.” (Tradução nossa)

⁶² “[...] fidalga e hoje oprimida Espanha.” (Tradução nossa)

⁶³ “[...] não posso suportar o triunfo de Caliban.” (Tradução nossa)

⁶⁴ O mesmo Rubén Darío já se utilizara da figura de Calibán no artigo sobre Edgar Allan Poe, em seu *Los Raros* (1894-96) quando diz que “*Calibán reina en la isla de Manhattan, en San Francisco, en Boston, en Washington, en todo el país. [...] Calibán se satura de “whisky”, como en el drama de Shakespeare de vino; se desarrolla y crece; y sin ser esclavo de ningún Próspero, ni martirizado por ningún genio del aire, engorda y se multiplica; su nombre es Legión*”. (DARÍO, 1905, p. 20). “[Caliban reina na ilha de Manhattan, em São Francisco, em Boston, em Washington, em todo o país. [...] Caliban está saturado de “uísque”, como no drama shakespeariano, de vinho; se desenvolve e cresce; e sem ser escravo de nenhum Próspero, nem martirizado por nenhum gênio do ar, ele engorda e se multiplica; o nome dele é legião]” (Tradução nossa). Também o franco-argentino Paul Groussac já havia se referido aos norte-americanos como “ianques calibanescos” (Apud RETAMAR, 1971, p. 22).

⁶⁵ “[...] ser disforme, mal inclinado, a caminho de se tornar um homem”. (Tradução nossa)

⁶⁶ “*A falar me ensinastes, em verdade. / Minha vantagem nisso, é ter ficado/ sabendo como amaldiçoar. Que a peste/ vermelha vos carregue, por me terdes/ ensinado a falar vossa linguagem.*” (Tradução de Carlos Alberto Nunes).

que, derrotado, busca na harmonia entre o fazer intelectual e o trabalho prático a maneira de modernizar-se.

Lembrava Martí que do arado nasceu a América do Norte. Remodelada a paisagem étnica, cultural e social e tendo os estadunidenses como reitores da ordem hegemonizada em sua “cultura do trabalho”, admirada por um Rodó que, sem amá-los os admirava, provocaram-se diversas leituras de *Ariel*. Alguns viram nesse ensaio, diz Achugar (2006, p. 104), como um discurso que constrói e justifica o intelectual elitista, conservador a serviço da ordem hegemônica, sintetizado no intelectual letrado de que nos fala Rama em sua *Cidade das Letras*; outros o leram como um discurso da derrota – ou da ameaça da derrota – convertendo-se em uma leitura da “vingança intelectual e cultural do derrotado” (BARRÁN apud ACHUGAR, 2006, p. 104). Nesse tipo de leitura, Ariel tenta devolver ou preservar o orgulho do derrotado, um orgulho espanhol, grego, latino; um orgulho cristão que se conservasse do nivelador “pan-americanismo” englobador proposto pelo moderno Caliban; um orgulho, por fim, que contrapusesse a democracia reinterpretada *a la* Renan, na qual a racionalização operaria a partir da “seleção espiritual” (leia-se, “intelectual”) provocando a sonhada igualdade pelo merecimento – que na exposição de Rodó é também uma responsabilidade para com o próximo – em vez de eleger tutores ineptos, frutos de artifícios sociais.

Há ainda “reescritas” do ensaio e das figuras-síntese: Próspero-Ariel-Caliban. Roberto Fernández Retamar inverte em seu conhecido *Calibán: apuntes sobre la cultura de Nuestra America* a metáfora em favor do latino-americano. Em sua leitura de 1971, por exemplo, reivindica o calibanesco aludindo ao “erro” de Rodó: “*Nuestro símbolo no es pues Ariel, como pensó Rodó, sino Calibán*” (RETAMAR, 1971, p. 30)⁶⁷, e depois de elencar vários representantes calibanescos – de Túpac Amaru a Tiradentes, de Mariátegui a Frantz Fanon – pergunta-se: “*¿qué es nuestra historia, qué es nuestra cultura, sino la historia, sino la cultura de Calibán?*” (RETAMAR, 1971, p. 31)⁶⁸. Certo ou errado, o teórico cubano reconhece que Rodó pelo menos soube reconhecer “*al enemigo mayor que nuestra cultura tenía en su tiempo*”.⁶⁹

⁶⁷ “Nosso símbolo não é, pois, Ariel, como pensou Rodó, mas Caliban.” (Tradução nossa)

⁶⁸ “[...] o que é nossa história, o que é nossa cultura, senão a história, senão a cultura de Calibán?” (Tradução nossa)

⁶⁹ “[...] ao inimigo maior que nossa cultura tinha em seu tempo” (Tradução nossa)

Para além de sua leitura fortemente politizada, o texto de Retamar recoloca a questão que relaciona o intelectual e o poder em nossa América. O século XX, como suas guerras mundiais, continuou cultivando estruturas sociais que conservavam legados feudais por parte da personalização e corrupção de alguns de seus governantes, uma modernidade ambígua entre novas formas de racionalidades em nome do progresso e os resquícios de um feudalismo calcado no despotismo carismático, como percebeu Subirats (2001, p. 124). Mas também produziu e fomentou debates acadêmicos sobre as formas de neocolonialismo e sobre o papel do intelectual latino-americano, nos processos em que os lugares de fala poderiam ou não permitir a perpetuação de discursos inerentes às novas formas da dominação, ou a categorização do latino como subalterno, dependente, inclusive em seus discursos anti-hegemônicos. Daí as interpretações da América Latina a partir da heterogeneidade de Cornejo Polar, da transculturação, de Fernando Ortiz, da cidade letrada, de Rama, das culturas híbridas de Canclini, dos estudos decoloniais de Mignolo, etc. Como salientou Irleamar Chiampi, (2008, p. 113),

Estas ideias de Rodó provocaram uma notável intensificação do discurso americanista e a sua reabilitação da tradição hispano-greco-latina teve um papel inseminador para a revisão conceitual da América, empreendida nas décadas seguintes por Vasconcelos, Henríquez Ureña, Carpentier e Lezama Lima.

Os discursos de resistência que se formaram a partir de Rodó – o “arielismo”, categoria cultural herdeira do *nuestroamericanismo* – ajudou a pensar o lugar da letra e sua importância latino-americana. A nação em seu aspecto constitutivo como imaginário simbólico perpassado por vários discursos teve, a partir de Martí e Rodó, suas múltiplas histórias e múltiplas memórias, por muito tempo silenciadas, quando não apagadas, trazidas à tona como consciência americana. O poder de quem fala, Próspero, Ariel, Rodó ou Martí propaga-se em relação também aos redimensionamentos que as estruturas sociais sofreram, e sua força discursiva está atrelada à atualização que fazemos daquelas intervenções ensaísticas, as quais se mostram ainda potencialmente questionadoras de nossa realidade.

A aproximação dos hispano-americanos emancipados com os espanhóis, devida à descoberta da ameaça norte-americana refletiu-se, sobretudo, na verificação – ou resgate – de valores de ordem linguística, literária, cultural. Com a entrada do novo século, a interrelação entre ambas as intelectualidades fez o americano

debruçar-se sobre um passado artístico comum, em que as práticas artísticas de antigos poetas e escritores espanhóis revitalizassem uma admiração de ambos os lados por figuras como Góngora. Essa aproximação será pertinente para pensarmos como o pensamento barroco de meados do século XX estruturou-se pelo lastro composto na releitura, por parte de hispânicos e espanhóis, de figuras icônicas das artes. Tanto a independência com a futura formação de uma consciência do “nós”, quanto o acercar-se da intelectualidade peninsular pelo entusiasmo com “lendas barrocas” de um passado comum, irão convergir na necessidade de alguns intelectuais americanos reler, pelo barroco, o passado de *Nuestra América*. Discutir essa aproximação como evento que ajuda a construir a consciência barroca das estruturas hispânicas será a intenção do próximo subcapítulo.

1.3 A REDESCOBERTA BARROCA

Em sua *Autobiografía*, Rubén Darío anotou que buscou “*por todas partes el comunicarme con el alma de España. Frecuenté a pintores y escultores*” (DARÍO, 1917a, p. 175)⁷⁰. De fato, em seu *Cantos de vida y esperanza*, o poeta nicaraguense canta em seu poema “*Trébol*” (1917b, p. 121) a relação que o modernismo hispânico desenvolveria para com a Espanha a partir de dois ícones do barroco: Velásquez e Góngora. O pintor espanhol completaria, no ano da produção de *Trébol*, trezentos anos, e o poeta que visitava a capital da Espanha depois de sua estadia na França lamentava, em sua crônica *La fiesta de Velázquez*, o descaso dos madrilenos para com “*el pintor de los reyes y rey de los pintores*” (DARÍO, 1917c, p. 139)⁷¹, o qual fora a Madri em 1622 para pintar, além do retrato de Felipe IV, o famoso retrato de Góngora. No tríptico nomeado *Trevo*, a relação entre a pintura e a poesia é ressaltada nos dois primeiros sonetos e sintetizada no terceiro, ou como lembrou Martos (1998, p. 172), a série de poemas é uma evocação de um mundo que se transforma em uma invocação, uma comunicação com a alma espanhola barroca realizada pelo sonetismo dariano. Em *Trevo* falam Velásquez, Góngora e Darío. Mais do que simples empatia, há uma interrelação profunda entre os artistas que, recuperados pela alusão que deles faz o poeta nicaraguense, atrai o modo barroco não somente como

⁷⁰ [...] por todas as partes comunicar-me com a alma da Espanha. Frequentei pintores e escultores” (Tradução nossa)

⁷¹ “[...] o pintor dos reis e rei dos pintores” (Tradução nossa)

produção – lembremos que *Trébol* é um pastiche gongorino –, mas como forma de se encarar um mundo que culturalmente e politicamente estava exigindo novos olhares ao passado. Não é à toa que Darío relate nas palavras liminares de sua *Prosa Profana* (1896) que os escritores barrocos – Góngora, Gracián, Quevedo – eram seus mestres.

Enaltecendo a figura do poeta barroco, pôde Darío influenciar inclusive os poetas espanhóis para uma nova apreciação de Góngora, fazendo ressurgir o autor das *Soledades*, convertendo-se mais tarde, como lembrou Chiampi (2000, p. 101) em um modo original, transcultural de produção barroca americana. Assim, o poeta modernista inaugura uma vertente de revalorização das raízes espanholas, promovendo, como disse Octavio Paz um “ressurgimento” da grande tradição hispânica (PAZ, 1983, p. 103) a partir da perseguição de suas origens.

Unos cuantos, Darío el primero, advierten que la modernidad no es sino un girar en el vacío, una máscara con la que la conciencia desesperada simultáneamente se calma y se exaspera. Esa búsqueda, si es búsqueda de algo y no mera disipación, es nostalgia de un origen. El hombre se persigue a sí mismo al correr tras éste o aquel fantasma: anda en busca de su principio. (PAZ, 1983, p. 100)⁷²

Busca de um princípio, reconquista de uma herança propiciada pela constatação niilista de um *horror vacui*, uma nostalgia da presença. O modernismo hispânico lança as bases, a partir de Darío, para o diálogo com a velha mãe Espanha – sua intelectualidade, sua cultura – permitindo ver-se, pela vertente barroca, sua formação de duplicidade: independência e sentimento de pertença. De fato, o gênio maldito gongórico sofre uma revisão que levará à revalorização, tanto da poesia do mestre espanhol, quanto a do mundo barroco que a cercava, no qual as metáforas, tão exaustivamente estudadas por Dámaso Alonso, refletem as discrepâncias do homem do período pós-Primeira Guerra com a pretensa modernidade.

Alonso, estudando as metáforas gongóricas, descobriu os elementos “alusão” e “elusão” como seu princípio central: “elusão” do mundo real e simultânea “alusão” ao mesmo. O metaforismo gongorista, como observou Carpeaux (2018, p. 82), eludindo o mundo real e fazendo-o reaparecer por meio de alusões inéditas, revivifica

⁷² “Alguns, Darío o primeiro, advertem que a modernidade não passa de uma virada no vazio, uma máscara com a qual a consciência desesperada se acalma e se exaspera simultaneamente. Essa busca, se é uma busca por algo e não apenas dissipação, é nostalgia de uma origem. O homem se persegue a si mesmo ao correr atrás deste ou daquele fantasma: anda em busca de seu princípio.” (Tradução nossa)

poeticamente o mundo, como Adão nomeando as coisas. Concordando com Lorca, Carpeaux chamou Góngora de o mais moderno dos poetas.

Nos anos 1920 “os poetas ultraístas de filiação mallarmeana, descobrem em Góngora um tipo de metáfora bem afinada com seu repertório de invenção” (CHIAMPI, 2000, p. 103), fazendo um culto ao poeta de *Polifemo*. A descoberta simbolista/modernista de Góngora e a nova força dada pelos autores vanguardistas possibilitaram uma reapropriação descontextualizada do uso metafórico do poeta espanhol, em que a concatenação das imagens elípticas com a estrutura textual era menos importante que a força verbal e a riqueza imagética que elas poderiam supor. Daí notarmos o fascínio com que um historiador e erudito, como Dámaso Alonso, desenvolveria ao longo de décadas na poética gongorina, o qual, em uma exegese quase cirúrgica o estuda com o propósito, além de tornar Góngora “legível”, de censurar o mau uso que os vanguardistas faziam do poeta andaluz. Alonso procurou, assim, pela análise glosada das *Soledades* “traduzir” Góngora. Dessa forma, nega a ascensão pelo comparativismo metafórico entre Góngora e Mallarmé, que tem nos simbolistas franceses encabeçados por Remy de Gourmont – e depois em Federico García Lorca – defesas de ambos os poetas. Em seu *Góngora y el gongorismo*, lemos:

Tanto modernistas como miembros de la “generación del 98” tenían una actitud ya de admiración, ya de simpatía, hacia Góngora: se creía que entre Góngora y la poesía simbolista francesa había muchas semejanzas y se establecía un paralelo (falso) entre Góngora y Mallarmé. (ALONSO, 1972, p. 262)⁷³

De fato, a luta contra os vanguardistas no uso descontextualizado das metáforas ou a reprovação do arcabouço poético intrínseco ao fazer gongorino – com suas alusões constantes aos mitos greco-romanos –, conformados à uma nova prática pela poética da novidade imagética e fulguração verbal que tanto entusiasmara os ultraístas, intensificou-se pela exegese de Alonso, o que, infelizmente, transformou Góngora em um cantor cuja melodia e letra não expressavam sua força barroca. Góngora, pela tradução e esforço monumentais de Alonso envelheceu⁷⁴.

⁷³ “Tanto os modernistas quanto os membros da “geração de 98” tinham uma atitude de admiração e simpatia em relação a Góngora: acreditava-se que entre Góngora e a poesia simbolista francesa havia muitas semelhanças e um paralelo (falso) foi estabelecido entre Góngora e Mallarmé.” (Tradução nossa)

⁷⁴ O próprio Dámaso Alonso “corrige” sua empolgação em uma nota de 1961 para a edição dos estudos sobre Góngora. Lá Alonso, depois de renegar aquele que, anteriormente, em sua concepção era “*el poeta*”, diz que em lugar do poeta Cordovês, sente-se mais perto de Lope de Vega, de Quevedo e de Fray Luiz, pois agora, para ele “*Su arte apela a los sentidos y acaba en los sentidos; mueve al hombre*

Desapropriando e desautorizando usos gongorinos deslocados, e, dessa forma, atento aos modernistas hispânicos e espanhóis cujo “efeito Mallarmé” permitia, talvez, elevar Góngora à condição de “herói cultural”⁷⁵, pôde Alonso ser, pela dedicada labuta em torno do poeta de *Soledades*, um dos responsáveis – mesmo que a contragosto – do reavivamento do barroco no século XX.

A nova formação cultural estava erigindo, também, mudanças paradigmáticas e todas essas vertentes estavam confluindo para que diferentes vias barrocas assumissem um papel protagonista nos debates que a ensaística daquela época travou. Esse câmbio, como disse Carmen Bustillo (1996, p. 22), mostra o quanto “*la recepción de una estética olvidada o menospreciada por más de doscientos años*”⁷⁶, tem no barroco como ressurgimento e em um Góngora retirado do limbo uma ascensão que contou com várias figuras ilustres na consumação desse processo, como Federico Vargas Losa. Vale lembrar que também Quevedo sofre uma revisão por parte de Jorge Luís Borges em 1924.

Some-se a isso a redescoberta de Lautréamont pelos surrealistas franceses, um escritor que, bilíngue, produziu uma obra barroquizada, em pleno romantismo, e deixou na sua duplicidade identitária francesa e uruguaia (ele chamou-se “O Montevideano”) traços que possibilitaram mais um elo entre o século XIX e o XX na releitura do barroco, anunciando “o surrealismo que, no século seguinte, teria tantas afinidades com o barroco espanhol” (MONEGAL & PERRONE-MOISÉS, 2014, p. 87). Perrone-Moisés e Emir Rodríguez Monegal tentam examinar o bilinguismo de Isidore Ducasse com a dupla cultura francesa e uruguaia decorrente e as marcas do barroco em sua formação literária. Depois de na década de 1970 haver encontrado uma *Iliada* traduzida por Hermsilla com um manuscrito de Ducasse em espanhol, dizendo

en cuanto ser de reacciones sensoriales, pero no en cuanto capaz de emociones morales. Ahí está su limitación”. (ALONSO, 1972, p. 267). [“Sua arte apela aos sentidos e termina nos sentidos; move o homem enquanto ser de reações sensoriais, mas não na medida em que é capaz de emoções morais. Essa é a sua limitação.”] (Tradução nossa)

⁷⁵ Walter Moser (2013, p. 219) utiliza-se desse conceito e o explicita em seu estudo sobre Gregório de Matos. Segundo ele, os novos heróis culturais “*are constitutive of community identity, capable of crystallizing in an anthropomorphic figure major forces, new trends, and of offering models of behavior in contemporary cultural life*” ([...] são constitutivos da identidade comunitária, capazes de cristalizar em uma figura antropomórfica grandes forças, novas tendências e oferecer modelos de comportamento na vida cultural contemporânea) (Tradução nossa)]. Portanto, a apropriação histórico-cultural feita pela ressignificação à luz de modificações históricas – como foi a virada do século e o período pós-Primeira Guerra – permite que criações desse tipo ocorram. O caso Gregório de Matos, no Brasil, é exemplar nesse sentido.

⁷⁶ “[...] a recepção de uma estética esquecida ou menosprezada por mais de duzentos anos” (Tradução nossa)

“*Propiedad del señor Isidoro Ducasse nacido en Montevideo (Uruguay)*”, os críticos latino-americanos concluem que aquela epopeia grega, lida em espanhol, ressurgiu, na vivência do Conde de Lautréamont com ares ultrarromânticos, e a “lembrança do barroco espanhol cria um surrealismo *avant la lettre*; os preceitos neoclássicos gelam, a posteriori, os arroubos românticos, prefigurando a *secura* do estilo moderno” (MONEGAL; PERRONE-MOISÉS, 2014, p. 102). É importante para a releitura do barroco, o nome de Ducasse inscreve-se, como os escritores da modernidade americana, em uma filigrana barroca⁷⁷ que revela sua linhagem, mas também uma inscrição em todo um saber, um discurso do “outro” como teorizaria Sarduy: *L’autre est à Mont(évideo)*, um outro que ficou no Uruguai. Como disse Irlemar Chiampi (2010, p. 60), se o Lautréamont visível encontra-se em Paris do século XIX, o outro que participa dessa entidade-sujeito está em Montevideu, mas “faz-se presente, ainda que invisível, como portador do ouro roubado, ou seja, o barroco, esse ouro desviado de seu destino, e como o poeta, americano”. Poeta que cortou a ênfase romântica e aparelhagem positivista do fim do século XIX misturando em sua obra soluções verbais que personificavam o corpo e as faculdades psíquicas e morais. Ou de acordo com Sarduy (2014, p. 119):

Aquelas leis fisiológicas hoje incongruentes, aquelas observações antropomórficas do mundo animal são, em sua formulação, como um depósito de linguagem, algo que lhe serve de lastro e a remete ao excesso e à densidade do barroco.

Alusões e elusões também seriam identificadas pelos irmãos Campos em um poeta obscuro como Sousândrade que, em pleno romantismo novecentista, irrompia a partir de seu *Guesa* a tessitura sonora, a dissonância, os recursos sintáticos e morfológicos caracterizadores de um barroquismo que também, à maneira de Lautréamont, ligariam o século XIX com a poesia moderna.

No início do século XX, além de Góngora estar em voga, os estudos dos teóricos formalistas como Wölfflin e Riegl atingiram obviamente os hispano-americanos e espanhóis. O catalão D’Ors e Hatzfeld já teorizavam. Walter Benjamin, em plena ascensão expressionista, resgatava o teatro barroco. A geração de 1927,

⁷⁷ Sobre a “nova” descoberta de Lautréamont (a primeira foi feita por Léon Bloy, o que rendeu inclusive um ensaio de Rubén Darío ao autor de *Cantos de Maldoror* em seu *Los raros* (1896), a segunda, foi feita pelos surrealistas), Leyla Perrone-Moisés e Emir Rodríguez Monegal fazem um interessante estudo em seu *Lautréamont Austral*, o que é desenvolvido por Santiago Cevallos (2012) em sua proposta sobre o barroco como filigrana ou marca d’água, tendo como mote uma referência de Alejo Carpentier à duplicidade linguística e identitária de Isidore Ducasse.

com Alonso – o qual publicou vários estudos que já estavam sendo preparados para o centenário de nascimento do poeta –, Gabriel Miró, Ortega y Gasset, Losa, Alberti, Reyes seguindo as trilhas de Jiménez e Unamuno dariam uma continuidade nessa caminhada barroca: resgate de Góngora provocando um diálogo americano e espanhol; aproximação do formalismo na história da arte com o uso de conceitos voltados para a literatura com a consequente busca pelas origens e princípios, elos que revelam filigranas na literatura que se desenvolve na hispano-América, principalmente na releitura que os escritores fariam desses caminhos.

Alfonso Reyes publica uma série de ensaios – de 1915 a 1923 – sobre Góngora e o gongorismo, os quais foram coletados em suas *Obras Completas*, cujo volume VII é dedicado quase que inteiro às questões gongóricas⁷⁸. Desde aquela época, chamou a atenção do erudito mexicano a poética que estava sendo reavaliada, e sua leitura continuou despertando o interesse da crítica que se especializaria mais e mais na novidade gongorina. Em seus textos, Reyes expõe uma extensa bibliografia sobre o autor de *Soledades*, referências que seriam somente superadas pelas pesquisas de documentos inéditos e cartas descobertos por Dámaso Alonso em sua *Para la Biografía de Góngora: documentos desconocidos* (1962). Mais do que isso, propõe revisões tanto aos textos atribuídos a Góngora, quanto à crítica que se formou em torno do poeta, responsável, inclusive, por condená-lo a um ostracismo de séculos. Segundo a leitura de Irleamar Chiampi, Góngora, para Alfonso Reyes, sobreviveu

[...] por ser um poeta para os sentidos, não para os “estremecimientos sentimentales”, poeta da sensualidade dos prazeres da forma, pelo “material físico” que manipula, sensualidade esta que o imaginário filosófico da época considerava “desumanizada”, isto é, carente de espírito”. (CHIAMPI, 2000, p. 108)

Ressurgiu, a partir de 1910, um interesse por Sor Juana Inês de la Cruz, o que permitiu a Pedro Henriquez Ureña (1998, p. 298) aprofundar os fatos biográficos e literários da “décima musa” em escritos, palestras e conferências. Ademais, o escritor dominicano, até a década de 1940 dedicaria vários estudos sobre o barroco. Aprofundando seus estudos, Ureña alude ao pesquisador britânico da arquitetura

⁷⁸ Em especial “Cuestiones Gongorinas”. In: REYES, Alfonso. **Obras Completas de Alfonso Reyes**. Vol. VII. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

barroca, Sacheverell Sitwell, o qual foi o responsável, no século XX, por vários trabalhos envolvendo a arquitetura barroca nas Américas⁷⁹, dizendo inclusive que existia um estilo mexicano de arquitetura, ponderação que fez o erudito dominicano se perguntar se também não haveria um estilo poético (literário) barroco. A conclusão é de que a América hispânica criou, com Bernardo de Valbuena – contemporâneo de Góngora, Quevedo e Lope –, um estilo próprio de escrita, pois a América “*persiste en su barroquismo cuando España lo abandona para adoptar las normas del clasicismo académico*” (UREÑA, 1998, p. 354)⁸⁰. Em sua visão, essa persistência em um estilo próprio recuperaria uma linhagem que vem de Espinosa Medrano (*El Lunarejo*), Singüenza y Góngora e Sor Juana, passando por Hernando Domínguez Camargo (Colômbia), Jacinto de Evia (Equador), Juan de Ayllón (Peru), Luis de Tejeda (Córdoba). Assim, seu ensaísmo desenvolvido a partir da revitalização das figuras literárias barrocas busca deixar a história das ideias americanas propícias a novas valorizações, tendo como fio condutor o barroquismo como experiência própria dos lugares americanos.

Com a geração espanhola de 1927 e a reivindicação de Góngora e Quevedo, a figura de Federico García Lorca destaca-se a partir da homenagem que faz ao poeta em uma conferência relativa ao terceiro centenário do autor cordovês. Assim, para Otto Maria Carpeaux (2018, p. 97), “A geração que recomeçou a ler e compreender Góngora era a geração de García Lorca, estudioso, ele próprio, do grande poeta andaluz, que renasceu no andaluz García Lorca”, permitindo, como indica Valentín Díaz (2010, p. 42) reler “*la idea de lo moderno a partir de un umbral barroco y establecer un sistema de resonancias*”⁸¹. Dessa forma, essa apropriação do barroco sugere novas saídas para se pensar o lugar da arte, obrigando a se repensar os novos fenômenos recontextualizados com a presença barroca.

Para Edwin Honig (1981, p. 31), o barroco poético foi revisitado na Espanha como uma síntese estilística de materiais criados a partir da poesia de Luís de

⁷⁹ Inclusive o livro *Baroque and Rococo*, de 1967. Nesse livro, aludindo à arte barroca no Brasil, o escritor comete a pequena gafe de chamar os profetas de Congonhas do Campo de “apóstolos”: “*The church at Congonhas do Campo is approached by a double stair and terrace on which are grouped over lifesize stone statues of the twelve apostles (...)*” (SITWELL, 1967, p. 208) [A igreja de Congonhas do Campo é acessada por uma escada dupla e um terraço sobre os quais estão agrupadas estátuas de pedra em tamanho natural dos doze apóstolos (...)] (Tradução nossa)].

⁸⁰ “[...] persiste em seu barroquismo quando a Espanha o abandona para adotar as normas do classicismo académico” (Tradução nossa)

⁸¹ “[...] a ideia do moderno a partir de um umbral barroco e estabelecer um sistema de ressonâncias” (Tradução nossa).

Góngora. O fato de ressuscitar Góngora da obscuridade forneceu uma importante visão sobre os modos históricos da composição poética naquele país. Evento semelhante aconteceu com críticos-poetas como Eliot para trazer de volta, no âmbito da poesia inglesa, John Donne e os poetas metafísicos do século XVII. Na palestra de Lorca intitulada “*La imagen poética de Don Luís de Góngora*”⁸² realizada em 13 de fevereiro, foi o resultado, segundo seu biógrafo Ian Gibson,

[...] of a profound meditation on the aesthetic of the author of the *Soledades*, an aesthetic which coincided so closely, in Lorca's view, with contemporary trends, by dint of its objectivity and cult of the image, that Gongora (1561-1627) ought to be considered the 'father of modern poetry' and Mallarme his 'best disciple' - despite the fact that the French poet almost certainly did not know the work of the Andalusian. (GIBSON, 1989, p. 158)⁸³

Se como queria Hugo Friedrich (1978, p. 30), “a poesia moderna é o Romantismo desromantizado”, o renascimento barroco pode ser reconhecido como um ingrediente essencial nesse processo. Concordando com Monika Kaup (2012, p. 36,) “*the baroque aided in the creation of modern poetic language as much as modern poetic language illuminated the hermetic rhetoric of baroque poetry*”.⁸⁴ Esse duplo movimento pôde trazer à luz uma tradição esquecida em um Góngora incompreendido pela falta de aparato que muitas vezes o fazia conhecido como ilegível. Ou como disse García Lorca na já referida conferência

Y Góngora ha estado solo como un leproso lleno de llagas de fría luz de plata, con la rama novísima en las manos esperando las nuevas generaciones que recogieran su herencia objetiva y su sentido de la metáfora. (LORCA, 1975, p. 1005)⁸⁵

Sem dúvida que a associação com Mallarmé, reconhecida por Friedrich, ajudou a desencadear o vínculo entre a modernidade e os pais barrocos. Contudo, o fato de um García Lorca assumir a defesa de Góngora que, juntamente com os poetas

⁸² In: GARCÍA LORCA, Federico. **Obras completas**. Tomo 1. Madrid: Aguillar, 1975.

⁸³ “[...] de uma profunda meditação sobre a estética do autor das *Soledades*, uma estética que coincidiu tão intimamente, na visão de Lorca, com as tendências contemporâneas, pela força de sua objetividade e culto à imagem, que Góngora deve ser considerado o “pai da poesia moderna” e Mallarme seu “melhor discípulo” - apesar do fato de o poeta francês quase certamente não conhecer a obra do andaluz.” (GIBSON, 1989, p. 158, Tradução nossa)

⁸⁴ “[...] o barroco ajudou na criação da linguagem poética moderna, tanto quanto a linguagem poética moderna iluminou a retórica hermética da poesia barroca.” (Tradução nossa)

⁸⁵ “E Góngora ficou sozinho como um leproso cheio de feridas leves e prateadas, com o mais novo ramo em suas mãos esperando que as novas gerações coletassem sua herança objetiva e seu senso de metáfora”. (Tradução nossa)

da geração de 1927, providenciou um renascimento barroco é de capital importância para os rumos que o ensaísmo também hispano-americano adentraria. A conexão com a Espanha a partir da cultura em que também via sua ascendência aliada a um senso de pertencimento, fazia ressurgir a perspectiva de inserir no cabedal histórico-biográfico da tradição ibérica a vivência de um passado atualizado pelas novas modificações culturais.

Até a década de 1940 esse iberismo barroco entraria para as considerações sobre o homem e o mundo, a relação da arte com a construção de uma poesia moderna. Os lastros barrocos, assim, na América Hispânica estavam traçados. A partir deles, a releitura barroca das Américas ganhava força tendo como suporte as diversas teorias que vinham desde Wölfflin até os ensaístas das particularidades americanas. O capítulo que exige o barroquismo como traço fundamental de uma consciência americana encontrava na tríade cubana um fundamento desenvolvido em projetos literários próprios. Alejo Carpentier, Lezama Lima e Severo Sarduy permitirão que se leia a América barroca a partir dos pressupostos construídos até aqui.

2 CUBA

A indagação sobre o que é a América, como disse Irlemar Chiami (2008, p. 96), tem sido a força propulsora do questionamento hispano-americano. No pensamento barroco, agora sistematizado pelo fulcro deixado pela teia discursiva formada por um passado em que se congregam mais de quatro séculos de exploração, disputas, debates, ideologias e lutas pelo poder, a vontade de uma releitura se encorpa em propostas teóricas e práticas que se alimentam dos pressupostos revisionistas deixados, na América hispânica, pela geração anterior. A história das ideias assinala um “movimento contínuo de produção e modificação das interpretações sobre a realidade continental” (CHIAMPI, 2008, p. 96). A releitura barroca das Américas engendra, portanto, a criação de categorias em que os signos do diferente possam ser aplicados a projetos estéticos que invocam uma americanidade. Se nos ensaístas, historiadores, poetas e críticos precedentes a necessidade de lerem-se os fundamentos a partir de uma herança barroca fazia-se presente, com os novos escritores o respaldo histórico ganhava intervenção poética na prática literária.

Faz-se interessante notar que três desses leitores – os maiores expoentes da teoria do barroco – venham de Cuba, último país a conseguir a independência da Metrópole e cuja relação com o neocolonialismo norte-americano até hoje pode ser sentida. Desde as disputas pelo poder da palavra em escritores que tomavam rumos distintos em relação à política de Fidel Castro e nas constantes labutas entre produções jornalísticas, até a configuração de uma Havana escrita pelo discurso da “pena e da espada”, da literatura e das revoluções, a tríade cubana – Carpentier, Lezama Lima, Sarduy – fomentou os debates pelo barroquismo na América Latina sempre em relação de proximidade ou distanciamento com Cuba, teorias essas que foram expandidas às outras nações e que buscaram dizer o homem barroco em sua permanência novomundista.

2.1 ALEJO CARPENTIER

Alejo Carpentier (1904-1980) foi o primeiro desses revisionistas do passado histórico americano reinserindo-o, pela ficção, a partir de um projeto já constante em

seus estudos sobre a realidade americana e refletidos, ao longo do tempo, em ensaios e conferências. O “real maravilhoso”, em seu caso, mostra-se como conceito aplicável à realidade americana: pela tentativa de descrição de elementos e eventos “insólitos” que povoam um imaginário construído pela mistura de raças e culturas, pela adequação “maravilhosa” das vivências e da natureza, e, sobretudo, pela forma barroca de narrar essas constatações. Evitando a apreciação exótica dos elementos do Novo Mundo, buscou o autor, pelo paradoxal conceito que une o realismo e a maravilha, reler a condição americana, de forma que suas propriedades telúricas refletissem os eventos marcados por uma vivência ímpar, em um solo onde as misturas culturais transbordam-se em narrativas coletivas de apropriação e descrição de seu mundo. Diferentemente de outros escritores anteriores, há a partir de Carpentier uma preocupação que transcende a pesquisa do barroquismo de nossa formação; extrapola-se o âmbito da busca por esclarecer como esse modo de ser barroco perdura na identidade hispano-americana, e ao exceder essa delimitação, a pesquisa carpentieriana do barroco transforma-se em projeto literário, sistematicamente desenvolvido.

En su obra, en conjunto, hay una perfecta coherencia entre la teoría y la práctica, con una interacción muy viva y fecunda entre éstas. Sus escritos sobre la literatura en general, y sobre la narrativa en particular, orientan constantemente su obra de narrador; pero sus novelas y sus cuentos, a medida que se van produciendo, a su vez influyen, como experiencia, en la formulación de sus teorías. (MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, 2003, p. X)⁸⁶

O pensamento barroco, acreditamos, permitiu a Carpentier – munido de conceitos culturais como o afro-cubano, a mestiçagem e a especificidade geográfica – ser o “*iniciador de lo que se ha dado en llamar la ‘nueva narrativa latinoamericana’*”⁸⁷. (MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, 1984, p. 17), inserindo-o em um rol de leitores que, a partir da metade do século XX, procuraram em projetos próprios um delineamento do barroquismo na América hispânica, propiciando uma cadeia de pesquisas que justificassem as inquietações americanas pelo barroco como forma cultural intrínseca à nossa formação.

⁸⁶ “Em sua obra, em conjunto, há uma coerência perfeita entre a teoria e a prática, com uma interação muito animada e fecunda entre elas. Seus escritos sobre literatura em geral, e sobre narrativa em particular, orientam constantemente sua obra de narrador; mas seus romances e seus contos, à medida que são produzidos, por sua vez, influenciam, como experiência, na formulação de suas teorias.” (Tradução nossa)

⁸⁷ “[...] iniciador do que veio a ser chamada de “nova narrativa latino-americana”. (Tradução nossa)

Alejo Carpentier nasceu em 1904 no centro de Havana⁸⁸. Como disse um de seus mais renomados críticos, “*Desde entonces su trabajo intelectual fue incesante, hasta su muerte, acaecida en Paris el 24 de abril de 1980*” (MÁRQUEZ RODRIGUEZ, 2003, p. IX)⁸⁹. Filho de um arquiteto francês e de uma professora de origem russa, dedicou-se à música e à crítica musical em seus anos de formação, o que influenciou sobremaneira sua composição literária. Além disso, a língua francesa foi uma marca registrada em sua obra, fazendo do bilinguismo uma prática que conectava ambos os mundos – Cuba e França – e suas constantes viagens pela Europa, América Latina e Ásia seriam o palco de um periodismo que o caracterizou como um escritor preocupado com várias manifestações artísticas. Em 1923 ele filia-se ao *Grupo Minorista*, de vertente socialista, grupo de intelectuais que propunha uma renovação formal e ideológica das artes e das letras que, absorvendo o esteticismo vanguardista europeu, procurava recuperar as realidades locais. Dirige-se a Paris em 1929 e lá permanece trabalhando como jornalista até 1939, quando retorna à Ilha e lá permanece até 1945. Nesse ano, vai à Venezuela, só retornando à Cuba com a vitória revolucionária de Fidel Castro, em 1959. Na França conhece o Surrealismo, movimento que criticaria mais tarde pela decadência de seus pressupostos, pois, como constatou o estudioso Aléxis Márquez Rodríguez (1984, p. 20), depois de uma paixão de juventude, dá-se conta “*de que para él están canceladas, dentro del Surrealismo, las posibilidades de hacer algo nuevo*”⁹⁰. Dessa mesma época (1929-1939) data sua amizade com o venezuelano Arturo Uslar Pietri e com o guatemalteco Miguel Ángel Asturias, dois escritores que também estavam tentando uma “busca” da América, que, no caso de Carpentier, já se desenvolvia pelas constantes leituras de autores hispânicos. Essa busca ou invenção de um passado americano estava pautada pela ressignificação das artes e da literatura no contexto localizado, ou seja,

⁸⁸ Nos últimos anos a crítica carpentieriana teve que debruçar-se sobre a “novidade” do nascimento e do nome do autor, devido as revelações de Guillermo Cabrera Infante (1996, p. 384) o qual, em sua *Mea Cuba*, revela que Carpentier nascera na Suíça, e não em Cuba, e seu nome batismal era Alexis, e não Alejo. Essa informação é aceita inclusive por seu mais conhecido estudioso, Roberto González Echevarría, o qual imputa a diatribe de Cabrera para com Carpentier, além da diferença política, “*a/ típico resentimiento de un escritor menor contra otro mayor*” (ECHEVARRÍA, 2004, p. 70). Apesar das incongruências, utilizaremos aqui como verdade biográfica o nome e nascimento do autor conforme ele dispôs em várias entrevistas. CF: “Confesiones sencillas de un escritor barroco” (Entrevista a César Leante). In: ARIAS, Salvador (ORG). **Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier**. La Habana: Centro de investigaciones literarias; Casa de las Américas, 1977.

⁸⁹ “Desde então seu trabalho intelectual foi incessante, até sua morte, ocorrida em Paris em 24 de abril de 1980.” (Tradução nossa)

⁹⁰ “[...] de que para ele estão canceladas, dentro do Surrealismo, as possibilidades de fazer algo novo.” (Tradução nossa)

uma procura por novas formas de atuação literária que se diferenciassse do que vinha ocorrendo na ficção das primeiras décadas do século XX.

Na região do Rio da Prata, já na década de 1920, o romance *criollista* buscava descrever o localismo de um homem rural. Assim, *Don Segundo Sombra*, de Guiraldes, representa o cume desse tipo de narrativa, da mesma forma que *Zogoibi*, de Enrique Larreta e *Los desterrados*, de Horacio Quiroga buscavam no pitoresco e no regionalismo dos pampas uma diferenciação do homem hispânico. Roberto Arlt, com seu *El juguete rabioso*, dá um passo além, trazendo o pano de fundo do pampa para a cidade e modificando o tema do homem e do seu ambiente para a universalização da condição humana. A população indígena foi redescoberta como matéria poética: de uma marginalidade muitas vezes sentimentalizada sob o signo do exótico de sua condição e pitoresco de seu localismo mudou, a partir dos anos 1930, para uma denúncia da opressão da população nativa. Entra em voga o indigenismo: José Maria Arguedas e Miguel Ángel Asturias começaram a apresentar os índios de uma maneira muito mais autêntica, com forte ênfase em suas perspectivas mágicas e animistas. Já em Cuba, naquela década, o jovem Alejo Carpentier debatia-se com a descoberta da expressão de uma realidade latino-americana, expressão que se desenvolveria em sua literatura, na qual teoria e prática convergiram em processo contínuo de reavaliação.

Écue-Yamba-Ó, primeiro romance de Carpentier, marca o aparecimento do tema negro e do sincretismo em sua produção. Por mais que o autor renegasse por muito tempo esse romance de juventude, negando-se por muito tempo em reeditá-lo, essa narrativa carpentieriana supera a tradição realista-naturalista de Miguel de Carrion e Carlos Loveira. Sua versão do “indigenismo” – equivalente ao que fizeram Astúrias e Arguerdas em seus países – era o movimento afro-cubano, descendente direto de suas leituras de Fernando Ortiz, intelectual que o grupo minorista circundava e em quem se inspirava inclusive nas publicações da vanguardista *Revista de Avance*, que Carpentier ajudou a fundar em Cuba.

Buscando uma autenticidade local e a raiz do nacional, o movimento vanguardista encontrou no primitivismo, segundo Roberto González Echevarría, uma rebelião contra a herança europeia, um grupo que não “descobriu” a negritude de Cuba, mas, em vez disso, realizou “*a radical shift in the position they were assigned in shaping Cuban culture. This shift involved a reassessment of what had been written*

about them before” (ECHEVARRÍA, 1977, p. 43)⁹¹. O tema da negritude também se fez presente nos contos de Carpentier, em especial em *História de Luas*, publicado no mesmo ano de seu romance inicial, o primeiro conto de “Carpentier propriamente dito, com todas as características de sua produção posterior” (ECHEVARRÍA, 2014, p. 298). Segundo o crítico cubano, em Carpentier os contos não tiveram o mesmo significado em sua trajetória de romancista, sendo mais curiosidades bibliográficas, e os escritos à época de *Écue-Yamba-Ó* pouco adiantavam o escritor de *O reino deste mundo*; *Histórias de Luas*, no entanto, revela – ainda embalado pelo espírito de vanguarda que faria o maduro Carpentier desculpar-se mais tarde – uma busca “pelas expressões inéditas ou renovadoras, animado por um jovial e impetuoso desejo de originalidade” (CARPENTIER, 1989, p. 6) caracterizadoras de seu romance de estreia, sem contudo mostrar-se como “coisa pitoresca”. Conto e romance dialogam no enfrentamento “de duas interpretações da passagem do tempo: a liturgia afro-cubana e a política dominada pelos brancos” (ECHEVARRÍA, 2014, p. 298). Dessa forma, antes da “fase americanista” iniciada com suas pesquisas para a produção de *La música en Cuba*⁹², em 1946, e operada romanescamente com *El reino de este mundo*, em 1949, já encontra no elemento cultural africano e sua relação com a norma branca de Cuba os elementos para a teorização do real maravilhoso a partir da categoria da mestiçagem, uma mestiçagem étnica e cultural. A expansão dessa poética carpentieriana, fruto das viagens e das pesquisas, das leituras e das amizades desdobrar-se-ia pela relação cosmológica e histórica que o escritor iria desenvolver, de fato, com a narrativa sobre a revolução dos escravos no Haiti, em que os eventos históricos são relidos à luz da maravilha e expressos pela prosa barroca.

Desde seu famoso *Prólogo*, aludindo aos surrealistas como “taumaturgos que se tornam burocratas” pelo artificialismo das produções em que o maravilhoso perde-se em “fórmulas consabidas” o escritor referia-se ao maravilhoso como aquilo que

[...] surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad,

⁹¹ “[...] uma mudança radical na posição que lhes foi atribuída na formação da cultura de cubana. Essa mudança envolveu uma reavaliação do que havia sido escrito sobre eles antes.” (Tradução nossa)

⁹² Nesse estudo, Carpentier (1972, p. 59) já aborda o diálogo/sincretismo que ocasionou expressões musicais a serem imitadas na Metrópole: “*Es indudable que, desde muy temprano, América comenzó a crear una música de expresiones muy diversas —de acuerdo con los factores étnicos puestos en presencia— capaz de crear modas en la Península.*” [“É certo que, desde muito cedo, a América começou a criar uma música de expressões muito diversas - de acordo com os fatores étnicos instituídos - capaz de criar modas na Península.” (Tradução nossa)]

percebidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de “estado límite”. (CARPENTIER, 1976, p. 96)⁹³

Assim, seu conceito pessoal de real maravilhoso, oposto à fabricação do “*merveilleux*” praticada pelo Surrealismo, foi inventado para designar “o conjunto de objetos e eventos reais que singularizam a América no contexto ocidental” (CHIAMPI, 2008, p. 32). Essa alteração da realidade é produzida pelo milagre – do latim *miraculu*, produz a *mirabilia*, o que causa admiração, o maravilhar-se – cujo contexto americano transborda-se de motivos que a provocam, diferentemente do maravilhoso forçado na mesa de dissecação artificial dos códigos do fantástico europeu. O lugar americano é o que pode unir elementos díspares, procedentes de culturas heterogêneas configurando uma nova realidade histórica “que subverte os padrões da racionalidade ocidental” (CHIAMPI, 2008, p. 32). Invocando o maravilhoso como nosso, Carpentier postula uma América primigênia com seus mitos e religiosidades primitivos não contaminados ainda pela reflexividade europeia, uma América de antes, com “*la presencia fáustica del indio y del negro*” (CARPENTIER, 1976, p. 99) pelas fecundas mestiçagens que propiciou esse lugar de simbioses, América “Barroca desde sempre”. (CARPENTIER, 1976, p. 36)

O *Prólogo* adianta o que seria exposto na “*Problemática de la actual novela latinoamericana*”: uma vez descoberta essa barroquidade, a narrativa também deveria ser barroca. Os anos que separaram *Écue-Yamba-Ó* (1933) de *El reino de este mundo* (1949) foram um hiato – ou um “silêncio criativo”, como denominou Padura Fuentes (2002, p. 204) – em que a produção de Carpentier não se limitou somente a ensaios sobre música e artes aliadas à intensidade periodística, sendo um período de intensas pesquisas sobre a americanidade, a “*idea de América*” (MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, 2003, p. X) como lugar autônomo de produções culturais. Quinze anos depois, seu novo romance revela de maneira mais explícita o mundo africano de vertente francesa: o Haiti com a maravilha da fé em um Mackandal e o insólito da ascensão de Henri Christophe, cozinheiro negro tornado rei.

Henri Christophe, el primer monarca coronado del Nuevo Mundo, tirano de color, se precipitará a su dramático final, precisamente por haber traicionado a sus dioses y cultura africanos, rodeándose de una corte émula de la de

⁹³ “[...] surge de uma alteração inesperada da realidade (o milagre), de uma revelação privilegiada da realidade, de uma iluminação incomum ou singularmente favorável das riquezas inadvertidas da realidade, percebidas com particular intensidade em virtude de uma exaltação do espírito que o leva a um modo de “estado limite”. (Tradução nossa)

Versalles y adoptando la religión extranjera. El desenlace en esta novela será el triunfo del mundo primitivo, el de la civilización africana, y la independencia de Haití como resultado de las sucesivas oleadas de rebeliones negras. (VELAYOS ZURDO, 1985, p. 18)⁹⁴

Há, portanto, nesse primeiro romance de sua vertente americanista, além do fim trágico do rei negro que se tiraniza, a categoria do maravilhoso engendrada pelos personagens “historicamente” menores, mas que ganham o primeiro plano na narrativa de Carpentier. O fundo histórico do primeiro povo liberto após a revolução dos escravos é preenchido com as camadas barrocas da prosa que se detém em enaltecer as crenças, as misturas e sincretismos, as apropriações de culturas que exploravam um povo crente em licantropias, em que a maravilha produz-se pelo insólito de um homem que se transmuda em plantas e bichos, eventos que se mesclam à vivência dos haitianos e cujos resquícios fazem-se presentes ainda hoje. Segundo Portuondo (1977, p. 87) o romance, forjado em bases documentais “*nos da la visión de una realidad germinal descrita por una mentalidad precientífica, subdesarrollada, que apela a la fabulación mitológica para explicar lo que se le oculta o escapa por vías racionales.*”⁹⁵ Dessa forma, o racionalismo ocidental dá lugar à vertente maravilhosa das explicações míticas. Assim,

El mundo cartesiano, visto y expresado a través de la lógica formal, en el que hasta la evasión mística se revela en las formas de la lógica y la gramática racionalistas de Port Royal, mundo en el que lo maravilloso no rebasa el marco lógico-matemático del ‘país de las maravillas’ del matemático y lógico Lewis Carroll, es lo opuesto al mundo americano, Nuevo Mundo, germen y estímulo de utopías desde la hora renacentista de la acumulación primitiva capitalista, mundo que rompe los estrechos moldes de la lógica formal y sólo puede ser visto y expresado en los términos de la dialéctica, de la unidad y lucha de contrarios, de conversión de la cantidad en calidad, de negación de la negación... (PORTUONDO, 1977, p. 89)⁹⁶

⁹⁴ “Henri Christophe, o primeiro monarca coroado do Novo Mundo, tirano de cor, precipitar-se-á ao seu fim dramático, precisamente por ter traído seus deuses e cultura africanos, cercando-se de uma corte êmula da de Versalhes e adotando a religião estrangeira. O resultado neste romance será o triunfo do mundo primitivo, o da civilização africana e a independência do Haiti como resultado das sucessivas ondas de rebeliões negras.” (Tradução nossa)

⁹⁵ “[...] nos dá a visão de uma realidade germinativa descrita por uma mentalidade pré-científica, subdesenvolvida, que apela à ficção mitológica para explicar o que está escondido ou escapa por meios racionais.” (Tradução nossa)

⁹⁶ “O mundo cartesiano, visto e expresso através da lógica formal, no qual até a evasão mística é revelada nas formas de lógica e gramática racionalistas de Port Royal, mundo no qual o maravilhoso não vai além do arcabouço lógico-matemático do ‘país das maravilhas’ do matemático e lógico Lewis Carroll, é o oposto do mundo americano, Novo Mundo, germe e estímulo de utopias desde a hora renascentista da acumulação capitalista primitiva, mundo que rompe os estreitos moldes da lógica formal e só pode ser visto e expresso nos termos da dialética, da unidade e luta dos opostos, da conversão da quantidade em qualidade, da negação da negação ...” (Tradução nossa)

Há quem visse nesse romance, como a historiadora Emma Alvarez-Tabío Albo (2000, p. 159), um ajuste de contas com o Surrealismo francês, revendo a relação duvidosa entre o escritor e o movimento, pois o autor se refere, no *Prólogo*, a um Lautréamont com suas belezas propiciadas pelo “encontro casual de um guarda-chuva e uma máquina de costura em uma mesa de dissecação”, ou seja, pelo artificialismo. Ele mesmo, em entrevista (PADURA FUENTES, 2002, p. 121) já dizia que, quanto ao Surrealismo, “*Lo creo de positivo interés y considero que ha cumplido una función innegable. Pero prefiero la materia viviente, el grito, la creación pura que nos brinda nuestra naturaleza*”⁹⁷. De fato, se atentarmos ao parágrafo quase final do livro, o narrador nos diz que:

En el Reino de los Cielos no hay grandeza que conquistar, puesto que allá todo es jerarquía establecida, incógnita despejada, existir sin término, imposibilidad de sacrificio, reposo y deleite. Por ello, agobiado de penas y de Tareas, hermoso dentro de su miseria, capaz de amar en medio de las plagas, el hombre sólo puede hallar su grandeza, su máxima medida en el Reino de este Mundo. (CARPENTIER, 2010, p. 120)⁹⁸

“*El reino de este mundo*” seria, assim, o mundo americano ao qual o escritor pertenceria, um mundo a ser narrado pela letra barroca onde o homem, Ti Noel ou Carpentier, encontrariam sua grandeza. Terminantemente separado do movimento francês, o mesmo Surrealismo que o levou a desenvolver a teoria do real maravilhoso e consequente barroquismo americano, a narrativa de *El reino de este mundo* deslindar-se-á pelo viés maravilhoso cujo *Prólogo* é a primeira de várias intervenções

⁹⁷ “Penso que é de interesse positivo e considero que cumpriu uma função inegável. Mas eu prefiro a matéria viva, o grito, a pura criação que nossa natureza nos dá.” (Tradução nossa). Em *Habla Alejo Carpentier* (1977, p. 18), o escritor cubano fala sobre o dever do escritor latino-americano em revelar realidades ainda inéditas, mostrando que seu desquite com o Surrealismo já se encontrava assim justificado: “*No negaré que el surrealismo me enseñó muchas cosas; que aún le agradezco ciertas “iluminaciones” que han tenido una considerable influencia en mis libros. Pero siempre pensé que el escritor latinoamericano —sin dejar de ser universal por ello— debía tratar de expresar su mundo, mundo tanto más interesante por cuanto es nuevo, se encuentra poblado de sorpresas, ofrece elementos difíciles de tratar porque aún no han sido explotados por la literatura*”. In: **Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier**. La Habana: Casa de las Américas, 1977. [“Não vou negar que o surrealismo me ensinou muitas coisas; que ainda lhe agradeço certas “iluminações” que tiveram uma influência considerável em meus livros. Porém, sempre pensei que o escritor latino-americano – sem deixar de ser universal por isto – deveria tratar de expressar seu mundo, mundo tanto mais interessante porque é novo, é cheio de surpresas, oferece elementos difíceis de lidar porque ainda não foram explorados pela literatura.” (Tradução nossa)]

⁹⁸ “No Reino dos Céus não há grandeza a conquistar, pois lá toda a hierarquia já está estabelecida, a incógnita solucionada, o viver sem fim, a impossibilidade do sacrifício, do repouso, do deleite. Por isso, esmagado pelos sofrimentos e pelas Tarefas, belo na sua miséria, capaz de amar em meio às calamidades, o homem poderá encontrar sua grandeza, sua máxima medida, no Reino deste Mundo.” (Tradução nossa)

críticas em que o conceito é teorizado. A linguagem barroca que poetiza o real maravilhoso sob o signo das mesclas, das mestiçagens – admitiu o escritor –, não é um fim, mas um caminho para se reler a história da América. O famoso *Prólogo* pode ser visto como a inserção dos planos diretores de sua novelística, da qual o barroco será o caminho que se percorrerá até o final de sua produção literária. Nele, Carpentier, segundo Carlos Rincón (1977), mostrará que o real maravilhoso não se reduz ao inesgotável potencial de efeitos provenientes da imaginação mitológica, pois o passado americano está atuante ao nível das expressões coletivas. Ou nas palavras de Carpentier (2010, p. 24):

Lo real maravilloso se encuentra a cada paso en las vidas de hombres que inscribieron fechas en la historia del Continente y dejaron apellidos aún llevados: desde los buscadores de la Fuente de la Eterna Juventud, de la áurea ciudad de Manoa, hasta ciertos rebeldes de la primera hora o ciertos héroes modernos [...] ⁹⁹

Encontra-se assim o escritor na tentativa de colocar o problema da expressão literária a partir de uma nova problemática: a transformação dialética dos objetos literários, dos meios e estruturas nas condições de afirmação de uma cultura própria dentro do desenvolvimento de luta de liberação anti-imperialista e democrática na América Latina. A resposta deve-se dar a partir de uma produção novelística inserida pela linguagem barroca, recuperando as crônicas do descobrimento, os relatos de viagem que desde os exploradores afirmavam uma terra regada pelo signo da abundância. Contudo, o Novo Mundo, como lugar virgem, desquita-se do olhar exótico europeizado em busca de uma história própria a ser recontada, tendo como centro a visão integralizada das figuras americanas mestiças, índias, brancas ou negras.

Pois, “¿qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso?”¹⁰⁰ (CARPENTIER, 2007, p. 121). O maravilhoso nas narrativas carpentierianas não se mostra somente como cotidiano, mas como verossímil, ou seja, o que pode ter acontecido, o que poderia acontecer. O extraordinário torna-se comum: nova forma de verossimilhança de feito fundacional em que as tradições, os cultos, as origens, causas e consequências, imaginação e eventos históricos

⁹⁹ “O real maravilhoso real encontra-se a cada passo na vida de homens que inscreviam datas na história do Continente e deixavam sobrenomes ainda carregados: dos que buscavam a Fonte da Juventude Eterna, da áurea cidade de Manoa, até certos rebeldes da primeira hora ou certos heróis modernos [...]” (Tradução nossa)

¹⁰⁰ “[...] qué é a história da América toda senão uma crônica do real maravilhoso?” (Tradução nossa)

misturam-se na consciência cultural dos povos americanos. Como teoriza o autor no *Prólogo*, há pouca defesa para quem louva o sadismo sem praticá-lo, para os que invocam espectros sem crer que respondam fundando sociedades secretas ou seitas literárias incapazes de uma pureza mística. Essa artificialidade nas figurações místicas produzidas em que o signo da maravilha é forjado, levou o autor a considerar que

Esto se me hizo particularmente evidente durante mi permanencia en Haití, al hallarme en contacto cotidiano con algo que podríamos llamar lo real-maravilloso. [...] A cada paso hallaba lo real-maravilloso. Pero pensaba, además, que esa presencia y vigencia de lo real-maravilloso no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera, donde todavía no se ha terminado de establecer, por ejemplo, un recuento de cosmogonías. (CARPENTIER, 2010, p. 24)¹⁰¹

A perda do caráter encantatório nas manifestações folclóricas europeias, por exemplo, em que as particularidades místicas divorciam-se da apropriação intrínseca para desbordarem-se em meros códigos desprovidos de encantamento, faz o autor entrever que na realidade haitiana e americana as crenças e rituais informam toda uma cosmologia, na qual os significados próprios antecederam quaisquer olhares racionalistas hegemonizantes. Daí o barroquismo americano: preenchendo toda a vasta gama cultural e natural do novo continente, o barroco permanece e pode ser poetizado pelo maravilhoso atado à realidade do cotidiano, narrado com os insólitos naturalizados nas ações de nossos povos. Nessa técnica carpentieriana, seus romances deixam que “*lo maravilloso fluya libremente de una realidad estrictamente seguida en todos sus detalles*” (CARPENTIER, 2010, p.26)¹⁰². O real maravilhoso, para Carlos Rincón (1977, p. 132) é uma noção metafórica desenvolvida e aplicada a partir de *El reino de este mundo* “*para aprehender, investigar y representar las especificidades de las civilizaciones latinoamericanas, sus contradicciones históricas, con la inclusión del mito o de la visión mítica de las cosas en la novela*”.¹⁰³ Nele, a poética e a prática estão ligadas aos problemas da representação e efeito estético,

¹⁰¹ “Isso foi particularmente evidente para mim durante minha estada no Haiti, quando me encontrei em contato diário com algo que poderíamos chamar de real maravilhoso. [...] A cada passo encontrava o real maravilhoso. Mas pensava, ademais, que essa presença e vigência do real maravilhoso não eram privilégio único do Haiti, mas patrimônio de toda a América, onde, todavia, não se tem acabado de estabelecer, por exemplo, um reconto de cosmogonias.” (Tradução nossa)

¹⁰² “[...] o maravilhoso flua livremente de uma realidade estritamente seguida em todos os seus detalhes” (Tradução nossa)

¹⁰³ “[...] para apreender, investigar e representar as especificidades das civilizações latino-americanas, suas contradições históricas, com a inclusão do mito ou da visão mítica das coisas no romance.” (Tradução nossa)

operando a partir do assombro para além das redutibilidades simplesmente temáticas. É um conceito operatório de releitura que se conforma distintamente nos bojos de diferentes romances em que a matéria barroca é revivida, reerguida e colocada à vista pela narração, tendo no Caribe seu laboratório da história (ORTEGA, 2006, p. 173)¹⁰⁴, ou como disse Julio Ortega em outro trabalho:

Ya Alejo Carpentier había demostrado que casi todo comenzó en el Caribe. Desde el descubrimiento hasta la revolución, desde la esclavitud hasta la industrialización, desde el genocidio hasta la nueva cultura. (ORTEGA, 1994, p. 336)¹⁰⁵

Busca Carpentier, embalado pelas relações entre literatura e política, convencer-se de que a novelística latino-americana deveria adotar como tarefa não o mascaramento, mas a expressão de um “rostro histórico” que se deveria buscar: a identidade do latino-americano (RINCÓN, 1977). Dessa forma, pergunta-se Carpentier: “*puede (o escritor) tener una misión más alta que la de definir, fijar, criticar, mostrar el mundo que le ha tocado vivir?*”. Em resposta, sugere que para tal deve-se entender a linguagem desse mundo, a saber, da “*historia que se produce en torno a él, que se construye en torno a él, que se crea alrededor de sí, que se afirma en derredor suyo*”. (CARPENTIER, 1988, p. 70)¹⁰⁶ Em sua “*Problemática de la actual novela latinoamericana*” (1976) já alude à necessidade de nomear e descrever as nossas coisas (*ceiba, papayo*) de uma forma em que a descrição adjetivada revele também a história da coisa que se fez, a realidade dela, em que a palavra escrita dê a sensação do objeto nomeado e desconhecido, o recrie literariamente, faça-o vir à tona pelo poder da palavra. A prosa que faz isso, em sua concepção, tem de ser uma “prosa barroca”.

El objeto vive, se contempla, se deja sopesar. Pero la prosa que le da vida y consistencia, peso y medida, es una prosa barroca, forzosamente barroca, como toda prosa que ciñe el detalle, lo menudea, lo colorea, lo destaca, para darle relieve y definirlo. (CARPENTIER, 1976, p. 35)¹⁰⁷

¹⁰⁴ “Alejo Carpentier saw the Caribbean as a laboratory of history”. ORTEGA, Julio. **Transatlantic Translations: Dialogues in Latin American Literature**. London: Reaktion Books Ltd, 2006.

¹⁰⁵ “Alejo Carpentier já havia demonstrado que quase tudo começou no Caribe. Desde o descobrimento até a revolução, da escravidão à industrialização, do genocídio à nova cultura.” (Tradução nossa)

¹⁰⁶ “[...] pode (o escritor) ter uma missão maior do que definir, fixar, criticar, mostrar o mundo em que decidiu viver?”. “[...] história que se produz à sua volta, que se constrói à sua volta, que se cria à sua volta, que se afirma à sua volta.” (Tradução nossa)

¹⁰⁷ “O objeto vive, se contempla, deixa-se pesar. Mas a prosa que lhe dá vida e consistência, peso e medida, é uma prosa barroca, necessariamente barroca, como qualquer prosa que circunda os detalhes, o detalha, colore, destaca, para dar-lhe relevo e defini-lo.” (Tradução nossa)

Somente assim os objetos nomeados e descritos (“*todo lo que nos define, envuelve y circunda*” (1976, p. 35))¹⁰⁸ podem ascender à categoria universal. Nomear, como lembra Irleamar Chiampi (2010, p. 69), não quer dizer colocar um nome, batizar uma coisa, mas textualizá-la, inscrevê-la, como contexto americano, na “cultura universal com tantos signos quanto sejam precisos”. A palavra barroca ao revelar (ou recriar) o objeto permite ao leitor situá-lo contextualmente, mostrando também nele a verdade histórica das relações do homem com as coisas no mundo americano. Uma ceiba não pode ser uma simples árvore. O significado “árvore” não diz a verdade (contextual) da ceiba. O barroquismo descritivo – alegórico, metafórico – para o acercar-se de coisas e situações, de eventos e de momentos relacionados ao interior da narrativa, transforma-se, nesse projeto literário, em uma dupla vertente barroca, a saber, a recuperação da história da formação de um povo (o barroco histórico) em que o “insólito” caracterizador insere-se pela palavra que o revela, e a consagração de uma forma barroca de narrar como procedimento literário, o preâmbulo de uma poética neobarroca (o barroco como estética). Muito mais do que narrar curiosidades, em princípio alheias ao racionalismo eurocêntrico, a prosa barroquizada se insere como elemento primordial em seu projeto no qual a “nova novela hispano-americana” desenvolve-se ao longo das décadas seguintes, dando suporte às teorizações posteriores do neobarroco americano. A utilização desse barroquismo de proliferação vertiginosa para descrever (ou se aproximar de) o objeto insere-se pela constelação de significantes, na qual “a retórica barroquista quer dizer o indizível; persegue com a multiplicação (ou distorção) dos significantes o objeto indescritível” (CHIAMPI, 2008, p. 85). O real maravilhoso dá para Carpentier a possibilidade de retrabalhar o imaginário americano, esse estruturante originário que responde “*a las necesidades funcionales de una colectividad en un momento histórico dado*” (BUSTILLO, 2000, p. 75)¹⁰⁹. Essa complexa rede simbólica expõe a pervivência do barroco na América, pois a noção de imaginário como dispositivo que assegura a um grupo social um esquema coletivo de interpretações das experiências individuais provoca e assegura a adesão a um sistema de valores, molda as condutas e configura o ordenamento das representações identitárias. A escritura barroca em Carpentier tem uma vocação mítica, a qual algumas vezes subverte e outras

¹⁰⁸ “[...] tudo o que nos define, nos envolve e nos rodeia” (Tradução nossa)

¹⁰⁹ “[...] às necessidades funcionais de uma comunidade em um determinado momento histórico” (Tradução nossa)

[...] se entronca con lo histórico desde una especie de co-presencia latente, y se manifiesta en un destinismo que opone el tiempo cíclico al tiempo lineal; en una percepción de la realidad como mágica o maravillosa, y en la recurrente actualización de un discurso barroco que responde a la incertidumbre histórica, a la simbiosis de culturas, a la sensación de crisis inmanente. (BUSTILLO, 2000, p. 76)¹¹⁰

Assim, o barroco narrativamente colocado pelo signo do real maravilhoso é relido historicamente, reinterpretado à luz da maravilha latino-americana; os tempos e o espaços como conformadores dos enredos em que as situações insólitas se produzem são, pela aparição vocabular, promovedoras de dinamismos nos quais a operação neobarroca desvela e propõe um mundo que dialoga com eventos históricos, mas se insere como palavra poética. Vê-se, assim, que os procedimentos convencionais de narrativa não conseguiriam transpor em linguagem poética os eventos da novelística carpentieriana e entende-se o porquê de uma “prosa barroca” para falar a Hispano-América ser um dos eixos centrais da cosmografia do escritor cubano, pois

Nuestro arte siempre fue barroco: desde la espléndida escultura precolombina y el de los códices hasta la mejor novelística actual de América, pasándose por las catedrales y monasterios coloniales de nuestro continente. (CARPENTIER, 1976, p. 36)¹¹¹

Mais do que procurar escamotear como cristaliza-se a categoria real maravilhosa em seus romances, interessa-nos aqui procurar perceber como o conceito barroco é reapropriado por Carpentier para produzir sua dinâmica novelística. Como a América é o lugar, em sua concepção, onde os tempos e os espaços convergem, e onde os sincretismos culturais formaram uma realidade distinta na vida de seus agentes, a apropriação da teoria barroca desenvolvida após a positivação do conceito tiveram lugar especial nos estudos de Carpentier, principalmente as relações entre história (constante) e suas reminiscências trazidas à luz por Eugenio D’Ors.

Carpentier acreditava, segundo Fernando Burgos, (2004, p. 63) que a temporalidade pertencia ao ser humano, e não à História, e que o tempo “*puede*

¹¹⁰ “[...] se entronca ao histórico a partir de uma espécie de copresença latente e se manifesta em um destino que opõe o tempo cíclico ao tempo linear; em uma percepção da realidade como mágica ou maravilhosa, e na atualização recorrente de um discurso barroco que responde à incerteza histórica, à simbiose das culturas, ao sentimento de crise imanente.” (Tradução nossa)

¹¹¹ “Nossa arte sempre foi barroca: desde a esplêndida escultura pré-colombiana e dos códices ao melhor romance atual da América, passando pelas catedrais e mosteiros coloniais de nosso continente.” (Tradução nossa)

*hacerse significativa, ya sea por integración, absorción, yuxtaposición o incluso por su propia eliminación*¹¹² (BURGOS, 2004, p. 63). Dessa forma, sua apropriação das ideias de Eugenio D'Ors distingue no barroco não um estilo de época, mas uma constante artística que se eleva por sobre os tempos, e cuja necessidade de *“surgimiento o de reaparición subraya la necesidad de transformar el arte, especialmente con vistas a la propia condición mutable y absorbente que engloba la condición barroca”* (BURGOS, 2004, p. 64)¹¹³. O teórico catalão propunha, para tal, uma constante humana, teoria, do ponto de vista de Carpentier (2007, p. 127), *“irrefutable”*, tirando a noção de barroco como estilo histórico criado no século XVII. O barroco como constante removeria a distância temporal entre o século de Góngora e o XX e se expressaria em sua caracterização – o barroquismo – no momento *“culminante de una civilización o cuando va a nacer un orden nuevo en la sociedad”*. (CARPENTIER, 2007, p. 138)¹¹⁴. Assim, anula-se a cronologia entre duas diferentes épocas e passa o barroco a ser visto não somente como estilo, mas como “espírito”.

Los 366 años de diferencia que separan cronológicamente la composición de un texto colonial y de otro posmoderno se anulan en esta imbricación intra-textual, por la cual ambas obras revelan que la posesión de una escritura barroca es no sólo expansiva, sino que también combinatoria, absorbente e inclusiva, sin preocupaciones por la especificidad o distinción de elementos naturales y culturales, puramente expresivos o refinadamente artísticos, populares o elaborados, que en principio deberían verse o tratarse separadamente. (BURGOS, 2004, p. 64)¹¹⁵

Eugenio D'Ors, opondo-se ao conceito de estilo de Wölfflin e ao conceito de época de Croce, busca uma teoria que expõe o barroco como “éon” histórico, – na sua morfologia, o “éon barroco” se distinguiria do “éon clássico” – uma constante humana que tende à permanência da natureza e do espírito humano em todas as épocas. Essa essência universal, expostas desde seu ensaio “A querela do Barroco em Pontigny”, seria regida pelo ritmo do “eterno retorno” e não se limitaria à arte pós-

¹¹² “Pode fazer-se significativo, seja por integração, absorção, justaposição ou até por sua própria eliminação (...)” (Tradução nossa)

¹¹³ “[...] emergência ou reaparecimento sublinha a necessidade de transformar a arte, sobretudo tendo em vista a condição muito mutável e absorvente que a condição barroca envolve.” (Tradução nossa)

¹¹⁴ “[...] culminante de uma civilização ou quando uma nova ordem deve nascer na sociedade.” (Tradução nossa)

¹¹⁵ “Os 366 anos de diferença que separam cronologicamente a composição de um texto colonial e de outro pós-moderno anulam-se nessa imbricação intra-textual, pela qual ambas as obras revelam que a posse de uma escrita barroca não é apenas expansiva, mas também combinatoria, absorvente e inclusiva, sem preocupações com a especificidade ou distinção de elementos naturais e culturais, puramente expressivos ou refinadamente artísticos, populares ou elaborados, que deveriam, em princípio, serem vistos ou tratados separadamente.” (Tradução nossa)

Renascença, estando presente em todas as idades e geografias. Segundo D’Ors, esse barroquismo estaria presente até mesmo na “morfologia natural” (D’ORS, 1993, p. 63), como explica Gustavo Guerrero (1987, p. 14), “*El plumaje exuberante de un ave o ciertas formas anatómicas merecían así el adjetivo ‘barroco’*”¹¹⁶. Esse tipo de “vulgarização” do termo barroco, que provocou as considerações mal-humoradas de um Theodor Adorno¹¹⁷, foram muito bem aceitas por Carpentier. O escritor catalão, nesse mesmo ensaio, propõe a famosa divisão do “gênero” barroco em várias “espécies” emprestando a terminologia “*A estilo del vocabulario de los botánicos*” (D’ORS, 1993, p. 91), usando a noção de sistema para substituir épocas ou tendências cujos compartimentos, por uma teia de relações, conforme Carmen Bustillo (1996), conecta espaços e tempos, o que o leva a demonstrar a existência do barroco como constante histórica. Em síntese temos: “*Barocchus pristinus*” (arte pré-histórica), o “*Barocchus alexandrinus*” (a estilização que se formou após a morte de Alexandre, o grande), o “*Barocchus buddhicus*” (oriental), o “*Barocchus Rococo*” (estilo Luis XV) e o “*Barocchus finisecularis*” (Wagner, Rimbaud e Rodin), o “*Barocchus romanticus*” “*en el cual el barroco wölffliniano, el barroco del siglo XVII, no es más que uno de los infinitos barrocos orsianos posibles*” (GUERRERO, 1987, p. 15)¹¹⁸.

Apropriando-se desse barroco *ab aeterno*, Carpentier fala-nos de um estilo sem limites de tempo (“*Nuestro arte siempre fue barroco*”) e onde os produtos mais díspares da cultura são combinados - códices pré-colombianos, mosteiros coloniais, romances contemporâneos. Esse “barroco essencial”, como lembra Guerrero (1987, p. 16) também está intimamente ligado ao “adamismo americano” expresso pela necessidade de “*nombrar las cosas*”. A teoria de Eugenio D’Ors, em ampla expansão na década de 1920, perderia quase que totalmente a força nos anos 1970, quando o conceito de tempo (ou época) é retomado pela crítica, sem as conotações negativas atribuídas por Benedetto Croce¹¹⁹. Contudo, desde seu romance do “ciclo

¹¹⁶ “A exuberante plumagem de um pássaro ou certas formas anatómicas mereciam, portanto, o adjetivo ‘barroco’.” (Tradução nossa)

¹¹⁷ Cf. *Der mißbrauchte Barock*. IN: **Ohne Leitbild**. Frankfurt: Parva Aesthetica, 1973. Adorno censura um recorrente abuso (*mißbrauch*) do barroco, principalmente no que se refere à música, cuja (má) utilização do termo refere-se a um “modismo” semelhante a uma “neonização” na imitação do ser moderno. Em suas palavras (ADORNO, 1973, p. 134, tradução nossa): “É somente o não específico, o vago, ao qual o Barroco se reduziu na consciência contemporânea, que permite a utilização universal do termo”. (“*Nur das Unspezifische und Vague, wozu der Barock dem gegenwärtigen Bewußtsein sich verdünnte, erlaubt den universalen Gebrauch des Namens*”).

¹¹⁸ “[...] em que o barroco wölffliniano, o barroco do século XVII, é apenas um dos infinitos barrocos orsianos possíveis.” (Tradução nossa)

¹¹⁹ *Storia dell’età barocca in Italia*. 5 ed. Bari: Gius, 1967.

americanista” (1949) até seu último trabalho, *A harpa e a sombra* (1979), a teoria dorsiana unida ao real maravilhoso fez-se presente.

A crítica à teoria do barroquismo de Carpentier desenvolveu-se com diversos trabalhos, a começar pela resposta de Lezama Lima em seu *A expressão americana*, acusando o autor por fazer, na descrição “forzosamente barroca”, um equivalente à *tabula rasa* das circunstâncias históricas da formação de uma cultura, para erigir um conceito pautado na natureza da nossa América, um viés telúrico de poetização da história, acabando por tornar-se, como sugerem alguns críticos¹²⁰, uma nova forma de exotismo. De qualquer forma, o empenho do romancista em desenvolver sua teoria e aplicá-la à prática romanesca forjou uma das principais teorias de releitura da América barroca, em que as “*cosas se presentan como cosas nuevas a nuestros ojos*.”¹²¹ (CARPENTIER, 2007, p. 151-152), e o “quê” e o “como” se compaginam ante uma realidade barroca.

Se adotarmos a diferenciação que fez Warnke em seu *Versions of Baroque*, a saber: uma tendência cerebral que privilegia a intelectualização das formas, a agudeza e o paradoxo, como notou na obra do poeta metafísico John Donne, e outra tendência “*highly sensuous in its imagery but phantasmagoric rather than representational in the effects created by that imagery*” (WARNKE, 1972, p. 23)¹²², o procedimento de Carpentier está mais de acordo com a tendência sensual, ou nas palavras de Lezama Lima, um barroco brilhante (em oposição a um barroco frio). Tal barroco “emotivo” de Carpentier responderia ao que D’Ors (1993, p. 50) chamou “*la nostalgia del Paraíso Perdido*”: barroco que “*desea fundamentalmente la humillación de la razón*” (D’ORS, 1993, p. 81). Essa “sensibilidade unificada”, herdada de D’Ors, confirma-se com sua adoção da mestiçagem como centro irradiador das narrativas, na qual a literatura deveria reler a história documental e reinserir um Novo Mundo

¹²⁰ Principalmente os “lezamianos” Reinaldo Arenas e Severo Sarduy, mas também Gustavo Guerrero e Rafael Gutiérrez Girardot. Gutiérrez Girardot (1976, p. 161), em seu *Horas de Estudio*, nos diz que os conceitos carpentierianos (barroco essencial e real maravilhoso) constituem “*la irritante continuación de una ideología que considera a Hispanoamérica como simple —o aderezada— Naturaleza, (...) proveedora de materia prima, no creadora de barbarie, no esfuerzo de cultura*”. [“a irritante continuação de uma ideologia que considera a América Latina como simples —ou apimentada— Natureza, (...) fornecedora de matéria-prima, não criadora de barbárie, não esforço de cultura”.] (Tradução nossa). Já Gustavo Guerrero descredita a teoria dos éons temporais de D’Ors e Carpentier, porque, segundo ele (1987, p. 19) falar de um neobarroco não teria sentido se o barroco existisse como essência temporal de toda a história da humanidade.

¹²¹ “[...] coisas se apresentam como coisas novas a nossos olhos.” (Tradução nossa)

¹²² “[...] altamente sensual em suas imageria, mas fantasmagórica e não representacional nos efeitos criados por ela”. (Tradução nossa)

barroco, uma tentativa de descolonização (KAUP, 2012). Assim, na prosa de Carpentier o estilo desborda-se em significantes vários, conforme anteriormente aludido à necessidade de “nomear” pela proliferação vocabular desmedida, impactando as emoções e os sentimentos (BUSTILLO, 1996).

A busca pela América inocente, anterior à colonização, mas dialeticamente presente pela formação híbrida das culturas americanas, encontrou na narrativa de Alejo Carpentier um local de expansão e propiciou que, nesse ínterim (1949-1980), outros projetos de releitura do barroco fossem gestados, como os de seus conterrâneos e contemporâneos Severo Sarduy e José Lezama Lima.

2.2 LEZAMA LIMA

2.2.1 Sistema poético e imagem

Lembra o crítico Emilio Bejel (1990, p. 3) que “*For Lezama, the world is not a preestablished entity that language, in a passive role, can faithfully represent*”¹²³. A linguagem englobando sujeito, escrita, natureza e história – quatro pilares relacionados na confecção da teoria lezamiana –, mostra-se como algo além da passividade representacional, uma busca diferencial que em sua vertente poética pode aliar um mundo outro e arrolar categorias que explicam o modo de ser de culturas, como a americana, sem desvencilhar-se dos signos culturais que atravessam nossa história.

Armando Álvarez Bravo (1968), um dos primeiros biógrafos de José Lezama Lima (1910-1976), já aludia à conexão intrínseca entre teoria e prática poética nos escritos do poeta cubano. Como disse Coronado (1981, p. 11), o poeta cubano “*Siempre que escribe imagina un mundo, lo crea. Rompe lo que para él es débil muralla entre lo prosaico y lo poético*”¹²⁴. Como os gêneros literários em Lezama se confundem, o que chamamos “teoria poética lezamiana” está dissolvida em todos os seus escritos – desde os ensaios sobre Góngora, Mallarmé, Garcilaso, Jiménez, nas constelações complexas teorizadas na busca das “imagens possíveis” e nas

¹²³ “Para Lezama, o mundo não é uma entidade pré-estabelecida em que a linguagem, em um papel passivo, possa representar fielmente”. (Tradução nossa)

¹²⁴ “Sempre que escreve, ele imagina um mundo, ele o cria. Rompe o que para ele é uma barreira tênue entre o prosaico e o poético.” (Tradução nossa)

propostas por uma expressão própria; até em seus poemas, contos e romances, a práxis literária de Lezama Lima excede o texto, passando a configurar-se como uma das particularidades vivenciais ou biográficas do escritor como intelectual.

Lezama Lima, ícone da literatura em língua espanhola, é, assim como Góngora, pouco conhecido fora do âmbito estritamente literário – uma leitura praticamente disponível somente a um grupo de iniciados que se fecham como em uma seita (a “religião” lezamesca) de cujos críticos-monges absorvem, por assim dizer, a língua e cacoetes lezamianos. Julio Cortázar, em seu *Para llegar a Lezama Lima*, fala da dificuldade escritural como o primeiro motivo que distancia o escritor do leitor médio; as outras razões que o fariam seriam o desenvolvimento político e histórico que separavam os intelectuais cubanos, isolando-os de outros latino-americanos e, finalmente, os erros formais que, abundantes em sua prosa, provocavam desdém em alguns críticos, uma ironia como “*mecanismo de defensa*” (CORTÁZAR, 1967, p. 151), sobretudo em relação ao seu *Magnus Opus, Paradiso*. De nossa parte, adicionaríamos a própria crítica lezamiana que se formou expressivamente como um epígono das sentenças e revoltas lezamianos, escondendo, por assim dizer, a obra ensaística de uma aproximação crítica, dificultando, muitas vezes, o acesso ao Lezama que já por si é dificultoso. Se “*Sólo lo difícil es estimulante*” como disse Lezama Lima em seu mais famoso ensaio (LEZAMA LIMA, 1993, p. 49), a dificuldade artificializada e plasmada por seus comentadores em uma impostação da dicção lezamiana revela-se como uma “lezamania” crítica. Razão que, cremos nós, deixa Lezama Lima apenas para o círculo de estudiosos, iniciados, no caso brasileiro, tanto nas dificuldades estimulantes do poeta, quanto na de seus comentaristas. Contudo, Lezama Lima é essencial para pensarmos o barroco nas Américas e sua conversão para a releitura histórica, mesmo que seja uma proposta poética, a saber, ficcional em relação à objetividade crítico-histórica.

O enfoque poético de Lezama Lima em Cuba da primeira metade do século XX fez do poeta uma espécie de fomentador cultural, uma militância que se materializaria na publicação, por vários anos, de algumas revistas poéticas nas quais publicavam-se ensaios e poemas de um grupo afim – o tronco-duro do “origenismo”. Esse movimento que se inicia com *Verbum* – revista ligada aos estudantes de Direito da Universidade de Havana – e que passa por *Espuela de Plata*, *Nadie Parecía*, e finalmente *Origenes*, definitivamente não se inscrevia nos mapas das vanguardas, mas faria em sua volta orbitar um grupo de intelectuais, cubanos ou de expressão

hispânica, para além da sua morte em 1976, intelectuais muitos deles que se arrogariam de uma legitimidade interpretativa para com a obra do “mestre” justamente pelo fato de pertencer ao grupo lezamiano.

Seus leitores oficiais, alguns deles sentindo-se mais autorizados que outros pelo “fator *Orígenes*”, como Cintio Vitier e Fina Marruz, produziram vários estudos cujas interpretações pessoais sempre mostraram-se ligadas à relação que o poeta, em suas concepções, demonstrava ao regime político cubano. Daí a aproximação que sempre faziam de Lezama para com Fidel Castro e a Revolução de 1959, muitas vezes mais saliente e de caráter responsivo quando outros críticos tocavam na questão, sempre mais de acordo com suas próprias convicções simpáticas ao governo, justificando inclusive o incômodo isolamento do poeta na rua Trocadero. Da mesma forma, críticos anti-regime, como os ligados à Revista *Mundo Nuevo*, procuraram relatar o singular insulamento de Lezama Lima como vítima da perseguição castrense, cujo “exílio” paradoxal tolhia as ações culturais do autor, obrigando-o a refugiar-se em sua casa e biblioteca. A importância do “Grupo Orígenes” pode ser vista, portanto, para além da movimentação de uma célula plural que envolvia pensadores americanistas os mais vários, desdobrando-se em pretensa “legitimidade” quanto à interpretação da obra lezamiana em relação ao sistema cubano de governo. Acreditamos que a “duvidosa” relação de Lezama com os intelectuais origenistas está mais ligada ao insulamento como produto e dispositivo de criação na sua fatura literária, do que com uma “saída de cena” que a proscrição castrense motivou ao movimentador cultural politizado – como aconteceu com Guillermo Cabrera Infante –, embora um preocupante e compreensível silêncio de Lezama Lima deixe pairado no ar motivos que justificam a filiação do poeta por parte de seus críticos em correntes pró ou contra Fidel Castro. Naturalmente, a propaganda cubana utilizou e promoveu, após a morte do escritor, a ascensão do poeta a uma espécie de patrimônio cubano, o que motivou reclamações de críticos não ligados a Castro, sobretudo os estrangeiros¹²⁵. Obviamente que muitos críticos não tomam partido sob o enclausuramento do poeta na própria casa, preferindo ler a poética de

¹²⁵ Inclusive sua irmã, Eloisa Lezama Lima, que, exilada em Miami desde os anos 1960, respondeu em uma carta sobre o lançamento do filme “*El viajero inmóvil*” baseado no romance *Paradiso*, de Lezama Lima, dizendo que “*Lo que me sorprende es que Lezama Lima fue vituperado por el gobierno comunista y ahora lo usan como un icono*”. [“O que me surpreende é que Lezama Lima foi insultado pelo governo comunista e agora o usam como ícone.” (Tradução nossa)] In: “Un menage a trois entre Tomás Piard, José y Eloisa Lezama Lima”. Disponível em <https://aquinones.diariolibre.com/?p=48>. Acesso em: 27 jan. 2020.

Lezama Lima pela sua relação com a linguagem e sua original teorização da condição americana, da releitura das Américas.

A tradição é um dom e também uma conquista, disse Lezama Lima em homenagem a Federico García Lorca. Chazarreta (2012) reivindica a construção de uma linhagem como preocupação central da poética lezamiana, cujos modos de apropriação e seleção dizem respeito não somente à individualidade do poeta, mas expande-se em retratar como uma linha de tradição envolveria Cuba e toda a América. Essa tradição, poética em essência, remontaria aos entes que pensaram a linguagem como um mundo à parte e que, relacionada à história, explicaria ou proporia alternativas de leituras não conformadas por metafísicas da presença, unilaterais, hegemônicas. Assim, fora da genealogia estritamente hispânica, Lezama se filiaria, nessa busca de tradição, a Eliot, Claudel, Milosz, Rilke, Chesterton, Proust, Mallarmé, Rimbaud, Baudelaire, Blake, Quevedo, Góngora (CHIAMPI, 2010).

Se pensarmos sincronicamente, tempo e história podem superar as linearidades cronológicas pela aplicação de categorias recorrentes na teorização de Lezama Lima como o insulamento, a linguagem, e o papel da poesia como recuperadora do passado. A teorização da imagem, nesse sentido, é reveladora de uma preocupação que excede costumeiras apreciações em que a linguagem (e a poesia) refletisse especularmente uma natureza dada, como intuiu Emilio Bejel (1990). Conquistando (ou reinventando) a tradição, o poeta passa a ter direito de pertencimento e legitimidade para tecer uma história pela imagem, componente do “sistema poético” universal, dos quais seus poemas e romances são aplicações da teoria ensaística. Sua problemática temporal reverte, pela imagem, a linearidade da história e o feito americano é recolocado poética e culturalmente como era imaginária, como possibilidade de entender-se uma expressão própria, a americana. Dessa forma, como um dos pensadores de maior relevância para o pensamento barroco, pode Lezama Lima pensar em séculos de conquista e colonização, de vontade e rebelião. Imagem, eras imaginárias, sistema poético do mundo podem ser vistos como mecanismos de valorização da expressão americana como expressão “barroca”.

Seu “sistema” é uma poética que proclamava uma busca pela plenitude, na qual os conceitos como imagem, sobrenatureza, súbito, hipertelia fazem parte de uma defesa da poesia como meio de salvação. O crítico Roberto González Echevarría aludiu à falta de sintonia de Lezama Lima com seus pares do século XX. Para ele, o sistema fechado lezamiano “é coerente e completo em seus próprios termos, que

proclama seu sentido contra toda crítica e ceticismo, em termos e conceitos que chamam a atenção por sua ingenuidade e frescura” (ECHEVARRÍA, 2014, p. 215). Ademais, o uso de um vocabulário *démodé*, como o herdado da filosofia escolástica, seu catolicismo exacerbado, sua negação vanguardista corroboraram para que Lezama Lima se transformasse um homem-monumento de sua *Habana Vieja*, espécie de avatar fora do tempo, cujo trato com a língua o fazia reinventá-la em sua idiossincrasia. Para Luis Eustáquio Soares (2007, p. 12), em contrapartida, ao provocar por seus escritos uma “alteridade territorializada e desterritorializada, cubana, latina, planetária” o autor de *Paradiso* inscreve-se como exemplar, enfatizando uma modernidade que não é só progresso, impulso pelo novo “mas também medievalismo, barroquismo, errância, miséria, ‘obsoletismo’, e retorno sem fim de afetos fantasmáticos, perturbando e desautorizando a ordenação linear do tempo” (SOARES, 2007, p. 13), ou seja, sua “falta de sintonia” aliada à “poética do mau gosto”, explicitada por Echevarría, acaba tornando-se uma categoria positiva para a apreciação da poética lezamiana. Vale lembrar, ademais, que as propostas de Lezama Lima, apesar de seus críticos enfocarem o trabalho das revistas como uma “visão de conjunto”, sentiram dificuldade em serem levadas adiante¹²⁶, posto que suas revistas literárias – em especial *Orígenes* – não mais condiziam com a visão de poesia que se estava propondo nas edições dos periódicos, e certamente as características “fora do eixo” das composições lezamianas não eram compartilhadas pelos demais integrantes origenistas. Lezama Lima era radicalmente contra as representações individuais melancólicas expressadas por alguns integrantes de seu grupo, pois considerava tais arroubos sentimentais “carentes de pluralismo linguístico, sem riqueza dialógica” (SOARES, 2007, p. 63), centradas na incapacidade de intercâmbio dos poemas, caracterizados esses por uma egolatria, pelas representações narcísicas dos que ainda acreditavam que a poesia deveria somente dizer um ser poetizado, um biografismo autocentrado em monólogos declamatórios compromissados, muitas vezes, unicamente com uma sentimentalidade retroalimentadora das efusões do eu.

¹²⁶ Essa é uma tese defendida por Abel Prieto para a edição de *Confluencias* (1988, p. XXXI). José Eustáquio Soares (2007, p. 65), endossando Prieto, acredita que após o rompimento com José Rodríguez Feo, patrocinador da Revista (1944-1956), Lezama Lima precisou, a contragosto, “fazer concessões que afetavam diretamente a sua própria concepção de poesia e de diferença sociocultural”, o que teria acelerado o dismantelamento do grupo. De qualquer maneira, Lezama sempre se mostrou saudosos do grupo que modificou a poesia cubana do século XX, escrevendo sobre eles com venerável paixão e respeito. (Cf LEZAMA LIMA, José. “Un día del cerimonial”. In: **Imagen y posibilidad**. La Habana: Letras Cubanas, 1981.

Essa pode ter sido uma razão pela qual o grupo diluiu-se em 1956. Lezama continuou seu trabalho voltado e focado em sua própria expressividade, que mesmo “fora de moda” para a intelectualidade da época, caracterizou-o como uma das personalidades literárias mais interessantes do século XX.

A ensaística lezamiana é o que mais de perto nos interessa, principalmente pelas reflexões que tece a respeito da imagem e uma nova concepção de história sob os auspícios do que chamou “eras imaginárias”, um tipo especial de imaginação de uma época (CORONADO, 1981). A imagem é o elemento essencial para a aproximação de sua teoria. Em “*Las imágenes posibles*”, ensaio publicado na revista *Orígenes* (1948)¹²⁷, estão as ideias principais de seu sistema poético, baseadas em sua concepção (nada didática) do que é a imagem.

Sintetizemos.

A linguagem perdeu sua plenitude desde a queda do homem, provocou um vazio na relação participativa entre falante e ouvinte, relação plena em que Deus e Adão reconheciam-se pela palavra inerente a ambos em seu estado original. Essa ruptura ocasionada pela queda (pelo pecado) separa homem e natureza, mas deixam como sobra um resquício suplementar, a imagem. A natureza (primeva, essencial) perdeu-se; a imagem pode ser a forma de conexão do homem com o invisível, o não visto no mundo aparente. Imaginar – função primordial do poeta – transforma-se pela imagem na invocação de uma segunda natureza, uma outra realidade. O dilema refere-se à imaginação e sua expressão linguística: a poesia é a ponte. Lezama Lima, marginando a metafísica (conforme Heidegger) elege o discurso poético como supremo e superior ao racional (à casualidade aristotélica) e tenta, igual a Dante, sobrepujar a razão metafísica pela proposta poética. O homem transforma-se, de um ser-para-a-morte na filosofia, em um ser-para-a-ressurreição na poesia. O discurso poético insere-se pela imagem como resquício inerente em todos, pois a imagem retém o mundo perdido, acessível a partir da imaginação. A pureza paradisíaca se restitui pelo poema. A imaginação poética é a expressão da segunda natureza, subversão radical da ordem racional que cotidianamente estamos inseridos.

En un universo tradicionalmente racional, la imaginación y la fantasía vienen a constituir una ruptura del orden, y hay siempre que mantenerlas bajo el control de la razón. Por eso la creación imaginativa del arte se veía estrictamente limitada por una filosofía que tanto su metafísica como su ética

¹²⁷ **Orígenes**. Revista de arte y literatura. 1948 (Primavera). Año V, nº 17, La Habana.

aconsejaban un profundo temor a la estética, al poder de la imaginación. (BEJEL, 1984, p. 135)¹²⁸

Para Lezama, conhecemos por imagens, e não por conceitos. Esses últimos são imagens que já se desgastaram. A imagem poética é uma reminiscência, um efeito negativo do que entendemos por realidade, pois se apresenta sempre na falta do objeto dado. A imagem, testemunha da natureza anterior, permite o conhecer-se, misturando tempos e espaços. Anacronismo e utopia que assumem na poética de Lezama a dimensão do invisível, do fantasmático, colocando a história e a humanidade em um devir multicultural: “ética do ato nascente” (SOARES, 2007) que faz o poeta imbuir sua escritura de uma passagem entre o individual e o coletivo rumo à superação de ambos.

Embora nos fale a partir de seu presente, a imagem lezamiana possui o *potens* de uma anterioridade, o impulso de um antes que a torna, a um tempo, anterior e posterior, como se fosse possível fazer-se poeta, no século XX, através de uma dicção pré-capitalista, medieval, patrística, estoica, ágrafa. (SOARES, 2007, p. 50)

A poética lezamiana, encorpando-se na construção de um outro mundo, revela que cada sujeito da criação e cada ato constituem-se como referências porque nos salva “do dilúvio do gozo egocêntrico, porque multiplica e povoa o cosmos, de deuses, de mito, de história, de religião, de filosofia, de poesia” (SOARES, 2007, p. 73). A poesia e o sistema poético do mundo em Lezama têm, portanto, uma prática escritural que se perfila em um horizonte ético, pois o poeta tem sua responsabilidade de fazer do humano o lugar da criação, a partir de uma natureza outra, de uma utopia, onde o ser ressuscita para a vida.

Cabe, na teorização lezamiana, à metáfora, como instrumento poético, o papel de fixar a imagem (resto do perfeito) em linguagem. Com Bejel (1984, p. 136), sabemos que essa imagem é o reverso do histórico, e quando ela penetra o poema funda-se como conhecimento. Na linguagem metafórica do poema é estabelecida uma tensão entre as aparências e o absoluto; como resultado, o tempo não encarnado (absoluto) e sem história transforma-se no poema em tempo poemático, tempo da imagem que se fixa pela metáfora, a poesia se encarna no poema: materialidade da

¹²⁸ “Em um universo tradicionalmente racional, imaginação e fantasia passam a constituir uma ruptura de ordem e devem sempre ser mantidas sob o controle da razão. É por isso que a criação imaginativa da arte foi estritamente limitada por uma filosofia em que tanto sua metafísica quanto a sua ética recomendavam um profundo temor para com a estética, ao poder da imaginação.” (Tradução nossa)

imaginação poética. No poema, os tempos (cronológico, psicológico e absoluto) confluem, movimentando os signos em busca de novas relações, cujo sentido habitual já se desgastou. A poesia, fundamentando-se nessa falta em busca da plenitude, tanto do objeto ou ser primordial, quanto na impossibilidade de expressá-lo, tem na imagem sua possibilidade de brotar como espaço de conhecimento. Por isso a América, em sua concepção, será trabalhada pela imagem, revelando-se por fim em um “espaço gnóstico”.

Seguindo Irleamar Chiampi (2010, p. 122), “É a partir desses pressupostos teóricos que Lezama deixa o que se pode estimar como a porção mais original de sua obra ensaística: a teoria das eras imaginárias.” Uma era imaginária é quando há “*el predominio de la imagen, que he expuesto en diversos ensayos que estimo son lo más significativo en mi obra*” (LEZAMA LIMA, 1968, p. 30)¹²⁹ a qual surge “*en grandes fondos temporales*” que se “*hacen arquetípicas, que se congelan, donde la imagen las puede apresar al repetir-se*” (LEZAMA LIMA, 1971 apud CHIAMPI, 2010, p. 120).¹³⁰ Lezama Lima quer com as eras imaginárias, esse esquema poético “sem pretensões de cientificidade” (CHIAMPI, 2010, p. 124), oferecer uma brecha alternativa à concepção racionalista da história, uma “*proyección contrapuntística*” (LEZAMA LIMA, 1968, p. 34), uma história da poesia como paradigma cultural de determinados povos (etruscos, idumeus, egípcios, chineses, cubanos) que permanecem em suas lendas, mitos e rituais, ultrapassando a noção evolutiva do tempo-espaço, e, de acordo com sua tradutora,

Por isso a história da poesia, como sucessão de eras imaginárias, não tem evolução, não possui o antes e o depois, o primitivo e o civilizado. Não se circunscreve ao “literário”, aos textos escritos e muito menos aos poetas. (CHIAMPI, 2010, p. 124)

Exemplo disso é o ensaio *A expressão americana* que, como outros ensaios de Lezama, está “cheio de anacolutos, anfibologias, orações problemáticas, expressões idiomáticas, alusões certas ou equivocadas”, mas, em qualquer caso proliferantes de ideias surpreendentes “que só se revelam por associação de todas essas várias partes, boas e ruins” (ECHEVARRÍA, 2014, p. 218). O sistema poético do mundo, com suas categorias igualmente poéticas de onde a imagem é o centro

¹²⁹ “(...) o predomínio da imagem, que expus em vários ensaios que considero os mais significativos da minha obra” (Tradução nossa).

¹³⁰ “(...) em grandes fundos temporais”. “(...) tornam-se arquetípicas, que se congelam, onde a imagem as pode capturá-las ao repetir-se”. (Tradução nossa)

simbólico e “*la energía dinámica y unitiva de una percepción omnicomprendiva de la realidad, tanto de la visible como de la invisible, de lo telúrico como de lo estelar*” (ARCOS, 2010, p. 19)¹³¹ se materializa, ou como disse Irlemar Chiampi (1988), é posto à prova em *A expressão americana*, ensaio que continua a “estimular” a crítica a tentar compreender seus movimentos, daí a importância de primeiramente expormos os conceitos-chave de Lezama como maneira de melhor elucidar sua teorização sobre a América.

2.2.2 Barroco e expressão americana

Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña e Mariano Picón-Salas já haviam se debruçado sobre o “Barroco das Índias”, contudo, Lezama Lima é o primeiro a dizer que a consciência e a arte americanas descediam do barroco, encarnado em seu “*señor*”. Embalado pelo pensamento barroco sulcado pelos ensaístas precedentes, Lezama Lima dá um passo além para a configuração poética da história das Américas.

O barroco, como tessitura americana autônoma do europeu, com sua “tensão” e “plutonismo”, revela as características de um dos pensamentos mais fecundos sobre a releitura de nossos lugares. Diferentemente de Carpentier, para quem o barroco revela-se em um “éon” histórico, uma pulsão criadora que ultrapassa geografias e tempos, para Lezama o barroco tinha duplo sentido:

Por un lado, la noción de un estilo histórico que, en el mundo español, marcó una parte de la literatura y el arte de los Siglos de Oro y, por otro, la idea de que ese fenómeno artístico era resultado de una matriz cultural. Las reflexiones lezamianas sobre el barroco, dispersas en varios de sus textos, se dividen pues entre una lectura estilística y una culturalista. (UGALDE QUINTANA, 2011, p. 41)¹³²

A poética barroca tem sua força, em Lezama Lima, incorporando e expressando formas utópicas que a hegemonia moderna silencia. O passado barroquizado, anacrônico de Lezama Lima o permite enxergar um utópico presente. O barroco como “senha do legado anacrônico” (SOARES, 2007, p. 19) diferencia-se,

¹³¹ “(...) a energia dinâmica e unitiva de uma percepção abrangente da realidade, tanto da visível como da invisível, do telúrico como do estelar” (Tradução nossa)

¹³² “Por um lado, a noção de um estilo histórico que, no mundo espanhol, marcou parte da literatura e arte da Idade do Ouro e, por outro, a ideia de que esse fenômeno artístico era resultado de uma matriz cultural. As reflexões lezamianas sobre o barroco, espalhadas em vários de seus textos, dividem-se, portanto, entre uma leitura estilística e uma culturalista.” (Tradução nossa)

também por isso, da teorização carpentieriana, que como já vimos proclama uma “América como repetição” dos percursos decadentes. As diferenças entre seus modelos barrocos de leitura americana são a nós mais importantes que suas convergências. Estas são sintetizadas por Pio E. Serrano como uma presença diferencial do barroco nas tendências da expressão americana; um traçado de uma genealogia *criolla*, mestiça e híbrida, circunstância que segundo o crítico os conduzem – Lezama e Carpentier – a um encontro de um discurso poético neobarroco; por fim, acredita Serrano que o barroco e a escritura de ambos é um jogo de espelhos que “se complementan y amigan en su sustancia final que nos entregan para enriquecer nuestra mirada” (SERRANO, 2005, p. 115).¹³³

Discordamos do posicionamento do crítico e de sua forçosa aproximação entre os dois teóricos do barroco porque cremos que para Lezama Lima o barroco não é um fenômeno “*subyacente y constante*” (SERRANO, 2005, p. 108) na América, constatação que colocaria o autor de *Paradiso* na mesma categoria dorsiana de tempo eterno. O próprio Lezama Lima, ironizando o conceito atemporal de D’Ors, posteriormente apropriado por Carpentier, assim diz em sua *La expresión americana*:

Cuando en lo que va de siglo, la palabra empezó a correr distinto riesgo, a valorarse como una manifestación estilista que dominó durante doscientos años el terreno artístico y que en distintos países y en diversas épocas reaparece como una nueva tentación y un reto desconocido, se amplió tanto la extensión de sus dominios, que abarcaba los ejercicios loyolistas, la pintura de Rembrandt y del Greco, las fiestas de Rubens y el ascetismo de Felipe de Champagne, la fuga bachiana, un barroco frío y un barroco brillante, la matemática de Leibnitz, la ética de Spinoza, y hasta algún crítico excediéndose en la generalización afirmaba que la tierra era clásica y el mar barroco. (LEZAMA LIMA, 1993, p. 79)¹³⁴

Como disse Roberto Gonzáles Echevarría (1987, p, 295)¹³⁵, “*Lo que quiere destacar Lezama con su broma, que va sin duda dirigida a Eugenio D’Ors, es que el barroco se ha convertido en panacea en este siglo*”. Engana-se, portanto, René

¹³³ “(...) complementam-se e se amigam na sua substância final que nos dão para enriquecer o nosso olhar.” (Tradução nossa)

¹³⁴ “Quando durante esse século, a palavra começou a correr um risco diferente, a ser valorizada como uma manifestação estilística que dominou o campo artístico por duzentos anos e que em distintos países e em diversas épocas reaparece como uma nova tentação e um desafio desconhecido, ampliou-se tanto a extensão de seus domínios, que incluía os exercícios loyolistas, a pintura de Rembrandt e de El Greco, os festivais de Rubens e o ascetismo de Felipe de Champagne, a fuga bachiana, um barroco frio e um barroco brilhante, a matemática de Leibnitz, a ética de Spinoza e até alguns críticos que exagerando na generalização afirmaram que a terra era clássica e o mar era barroco.” (Tradução nossa)

¹³⁵ “O que Lezama quer destacar com sua piada, que sem dúvida é dirigida a Eugenio D’Ors, é que o barroco se tornou uma panacéia neste século.” (Tradução nossa).

Vázquez-Díaz quando disse que, entre Lezama Lima e Carpentier “*ninguno de los dos se ocupó lo más mínimo del análisis de la obra del outro*”. (VÁZQUES-DÍAZ, 2004, p. 125). Lezama sabia do conceito dorsiano e não poderia ignorar sua aplicação teórica ao Novo Mundo por Carpentier. A tese defendida por Eugenio D’Ors foi, já em 1948, refutada por Lezama Lima (1961, p. 15) quando diz que “*no creeremos nunca que el barroco es una constante histórica y una fatalidad y que determinados ingredientes lo repiten y acompañan.*”¹³⁶

O barroco para Lezama Lima, segundo Soares (2007, p. 78) tem “a capacidade de misturar tudo com tudo, trazendo a confusão, a máscara, o absurdo para a cena da literatura”, hibridizando barroco e clássico, Aristóteles e Platão, verdade e ficção, “criando uma grande mancha de detalhes, um sistema de colcha de retalhos” (SOARES, 2007, p. 78). Assim, o barroco permite, a partir de uma caída órfica na linguagem (CHIAMPI 1988; SOARES 2007), um retorno às fontes (americanas) como olhar corporal¹³⁷. Sentindo-se acuada pela regulação da Reforma e sua tentativa platônica de transparência ou pureza da alma, o barroco, ao sensualizar-se em corpo terreno provocou, pela queda órfica na materialidade dos sentidos, o apelo dual para Deus e o mundo, re-humanizando o primeiro pela ação do segundo. Seguindo o mesmo esquema católico de paixão e drama dos sentidos, a escritura lezamiana permitiu erigir uma visão histórica isenta do causalismo historicista. Dessa maneira, o ensaio *A expressão americana* terá como proposta relacionar, pela analogia, culturas e pensamentos que se inscrevem em “contraponto” com o americano, afastados em tempos e espaços, permitindo uma rede intra e intertextual de relações, que darão origem à fábula em que desfilam heróis menores ou esquecidos pela história oficial. Essa “analogia súbita” componente da narrativa ensaística presente no referido ensaio diferencia-se, na visão de Irlemar Chiampi (1988), da morfologia spengleriana proposta em sua *A decadência do Ocidente*, associando poeticamente entes e eventos distantes.

É, pois, às margens do historicismo e da Ontologia que Lezama coloca o seu projeto de construir uma visão histórica pelo filtro da imagem. Delicado, tênue ponto intermediário, no qual o devir americano, sem se render à noção de progresso ou evolução, sujeita-se, em troca, ao vaivém ideacional de um sujeito metafórico. (CHIAMPI, 1988, p. 24)

¹³⁶ “[...] nunca acreditaremos que o barroco é uma constante histórica e uma fatalidade e que certos ingredientes o repetem e acompanham.” (Tradução nossa)

¹³⁷ O barroco, como diz Lacan (2008, p. 158), é a regulação da alma pela escopia corporal.

A história tecida pela imagem, nessa releitura, longe de ser uma exposição objetiva do fato americano é uma expressão poética, ficcional, um produto do historiador/poeta. A *expressão americana* tenta mostrar o devir americano no contraponto semelhanças/diferenças. Nele, a “era imaginária” procura dar conta de um tipo de imaginação que fluiu e permaneceu em algumas culturas ao americano relacionadas pela reminiscência, mas que as transpôs e as reconfigurou pela invenção, pelo estatuto do imaginário. A queda órfica também prenuncia uma “subida” criativa.

Em *A expressão americana* o barroco é definitivamente proposto como releitura de uma América composta por uma era imaginária, em especial, no capítulo intitulado “A curiosidade Barroca”. Publicado pela primeira vez em 1957, seu o ensaio – “a empresa crítica mais original levada a cabo na América Latina” (CHIAMPI, 2010, p. 124), ou “*the most important meditation on the theme of Latin American identity since Octavio Paz’s El laberinto de la soledad*” (FIRMAT, 1990, p. 316)¹³⁸ – mostra como os conceitos lezamianos confirmam-se em uma estratégia de expressar o americanismo. Diferentemente de Leopoldo Zea¹³⁹, por exemplo, o ensaio de Lezama Lima preocupa-se menos com uma definição ontológica do que com um passeio retórico, cuja “expressão” suplanta o conceito de “identidade”. O conceito *expresión*, para Lezama Lima, funciona como um conector que liga as características linguísticas mais estreitas ao temperamento mental que as produziu, ou conforme anota Firmat (1990, p. 316), é:

[...] an idiom or a set phrase, as when Lezama discusses the linguistic idiosyncrasies of gaucho poetry; in a second, more general sense, the term refers to literature and other varieties of artistic production; in the third, most general sense, it alludes to something like inclination or temperament, what in Spanish may be called *talante*, a word that signifies both ability and propensity, talent as well as temperament. In this context, *expresion* designates not the product of the artistic process but the temper or quality of the American creative imagination, not only expression but also expressiveness.¹⁴⁰

¹³⁸ “(...) a meditação mais importante sobre o tema da identidade latino-americana desde *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz.” (Tradução nossa)

¹³⁹ ZEA, Leopoldo. Identity: A Latin American Philosophical Problem. *The philosophical Forum*, v. 20, n. 1-2, 1988.

¹⁴⁰ “[...] uma expressão idiomática ou uma frase fixa, como quando Lezama discute as idiossincrasias linguísticas da poesia gaúcha; em um segundo sentido, mais geral, o termo refere-se à literatura e outras variedades de produção artística; no terceiro sentido, mais geral (ainda), alude a algo como inclinação ou temperamento, o que em espanhol pode ser chamado de *talante*, uma palavra que significa habilidade e propensão, talento e também temperamento. Nesse contexto, a expressão designa não o produto do processo artístico, mas o temperamento ou a qualidade da imaginação criativa americana, não apenas a expressão, mas também a expressividade.” (Tradução nossa)

Diferentemente de Rodó ou Vasconcelos, o poeta não se atém à expressão “americana” somente ao latino ou americano ibérico, abarcando também em seu ensaio os Estados Unidos (latinizado na perspectiva de Lezama Lima) como participante da “fundação multi-étnica do continente americano” (SOARES, 2007, p. 31). Pretende assim que o americano que se expressa é o homem do Novo Mundo, um homem que repristina mitos antigos e os recoloca poeticamente. De fato, o primeiro capítulo “Mito e cansaço clássico” opera em contraponto à “Curiosidade Barroca”: Na oposição entre cansaço/curiosidade e barroco/clássico sobra o mito que é trabalhado diferentemente por ambas as fases.

A “narrativa” que o ensaio projeta preenche-se de “uma forte e radical presença utópica, de nítido legado fundacional, pois se insere na perspectiva fabulária da América Latina como invenção multiétnica e multicultural do devir civilizacional humano” (SOARES, 2007, p. 30). Essas figuras menores da história, verdadeiras “*dramatis personae* do devir americano” (CHIAMPI, 1988, p. 30), vão desde os heróis do *Popol Vuh* até José Martí, passando, é claro, pelo Senhor Barroco,

[...] aquele que ocupa definitivamente o espaço americano para realizar um esplêndido ideal de vida. Seu perfil soma a tensão da contraconquista na estética barroca, que nas artes e nas letras realizam a curiosidade fáustica de Sor Juana Inés de La Cruz e Don Carlos de Sungüenza y Góngora, os excessos luciferinos do neogongorino Domínguez Camargo, os entalhes do sombrio Aleijadinho e do plutônico índio Kondori. (CHIAMPI, 1988, p. 30)

As figuras em que se encarnam esse senhor barroco, “Monge, em caritativas sutilezas teológicas, índio pobre ou rico, mestre em luxuosos latins, capitão de ócios métricos, estanceiro com queixume rítmico” (LEZAMA LIMA, 1988, p. 80), respondem à manutenção de uma ordem *criolla* da cultura americana, tráfegando pelo espaço gnóstico “*que opera directamente en el hombre, abre su curiosidad, tan necesaria, y la fija en el hombre, acariciando su destino*” (LEZAMA LIMA, 1993)¹⁴¹. São os “sujeitos metafóricos”, “*Apesadumbrados fantasmas de nada conjecturales*”¹⁴² (LEZAMA LIMA, 1948, p. 3), artista que tem como função gerar metáforas, pois “Traça e multiplica a linguagem ao desfrutá-la” (LEZAMA LIMA, 1988, p. 81). Esse gesto de recuperar figuras marginalizadas pela história revela-se descentralizador das

¹⁴¹ “[...] que atua diretamente no homem, abre sua curiosidade, tão necessária, e a fixa no homem, acariciando seu destino.” (Tradução nossa) “La Posibilidad”. **Revista de la Biblioteca Nacional José Martí**. Número 2. Mayo-Agosto, 1988.

¹⁴² “Fantasmas dolorosos de nada conjecturais” (Tradução nossa).

dinâmicas homogeneizantes, de um monotopismo normalizador de certos espaços. O barroco, como curiosidade, desperta o afeto e opõe-se ao cansaço clássico, ilustrado em seu ensaio por personas que revelam, diferentemente dos europeus, uma “tensão” e um “plutonismo” opostos à “acumulação” e à “assimetria”. Tais categorias diferenciadoras do barroco europeu propoem uma originalidade do barroco americano, ou como assinala Lezama Lima

Nossa apreciação do barroco americano estará destinada a precisar: primeiro há uma tensão no barroco; segundo, um plutonismo (fogo originário que rompe os fragmentos e os unifica); terceiro, não é um estilo degenerescente, mas plenário, que na Espanha e na América Espanhola representa aquisições de linguagem, talvez únicas no mundo, móveis para a vivenda, formas de vida e curiosidade, misticismo que se prende a novos módulos para a prece, maneiras de saborear e de tratar os manjares, que exalam um viver completo, refinado e misterioso, teocrático e ensimesmado, errante na forma e arraigadíssimo nas suas essências. (LEZAMA LIMA, 1988, p. 79-80)

Tenso, plutônico e plenário, nosso “*barroco está hablando por una naturaleza que lo exige, con una palabra, una imagen*” (COLLAZOS, 1987, p. 382).¹⁴³ Assim o barroco – componente axial das eras imaginárias – faz-se diferenciado do europeu pela “*voluptuosidad y un vitalismo auténticos en el sentido de una misteriosa correspondencia que hace que los excesos sean vividos y no inventados racionalmente*” (BUSTILLO, 1996, p. 80)¹⁴⁴. Propondo, desde seu ensaio sobre Roberto Diago, em 1948, uma leitura cultural do barroco americano, notou Lezama Lima que a referência ao nosso barroco como espanhol ou colonial pode incidir “*en el error de utilizar palabras de la historiografía artística del resto de Europa para valorar hechos nuestros, de nuestra cultura, totalmente diversos*” (LEZAMA LIMA, 1961, p. 15)¹⁴⁵. O barroco americano era uma expressão mais complexa que o espanhol porque, ao assentar-se em outro continente, incorporava pelo menos dois outros universos imaginários: o indígena e o negro. O próximo passo foi quase óbvio; o barroco americano representava duas confluências: a hispânica-indígena e a hispânica-negroide. Aleijadinho e Kondori são figuras-chave dessa curiosidade barroca, pois revelam o sincretismo caracterizador de nossa formação e expressão.

¹⁴³ “[...] barroco está falando por uma natureza que o exige, com uma palavra, uma imagem.” (Tradução nossa).

¹⁴⁴ “[...] volúpia e vitalismo autênticos no sentido de uma correspondência misteriosa que faz com que os excessos sejam vividos e não inventados racionalmente”. (Tradução nossa)

¹⁴⁵ “[...] no erro de usar palavras da historiografia artística do resto da Europa para avaliar nossos fatos, de nossa cultura, totalmente diferentes.” (Tradução nossa)

O índio Kondori, um suposto artista quechua¹⁴⁶, incorporava ao barroco americano o elemento indígena em um processo de subversão estilística e cultural dos códigos artísticos europeus, revelando, como o escultor mineiro, o barroco americano como arte da contraconquista.

Tinha estudado com delicadeza e com alucinada continuidade as plantas, os animais, os instrumentos metálicos de sua raça, e estava convencido de que podiam fazer parte do cortejo dos símbolos barrocos no templo [...] igualava a folha americana com a trifólia grega, a semilua incaica com os acantos dos capitéis coríntios, o som dos charangos com os instrumentos dóricos e com as renascentistas violas de gamba. (LEZAMA LIMA, 1988, p. 104)

A tensão expressa pela combinatória da arte mestiça, aliada ao plutonismo “que queima os fragmentos e os empuxa, já metamorfoseados para seu final” (LEZAMA LIMA, 1988, p. 83) encontram-se no trabalho do índio Kondori, aquele introdutor da “indiátide”, já verificadas em arquiteturas como a Catedral de São Lourenço, na Bolívia. A presença da subversão barroca aos códigos efetuada pelas vidas e intervenções no espaço americano – pelos representantes fabulares como Kondori e Aleijadinho –, vem a confirmar as premissas teóricas geradoras de seu ensaio, como a visão da História como ficção, direcionada pelo *logos* poético, a nova causalidade contrapontada do anti-historicismo, a era imaginária como vivência metafórica e a natureza como um espaço gnóstico. Seus personagens mitológicos e históricos, animados pela presença gongórica da rede metafórica – como Kondori e Aleijadinho, Sor Juana e Singüenza y Góngora – compõem uma suma barroca que representa o barroquismo encarnado cuja revisão (já neobarroca) prolonga na contemporaneidade uma perspectiva crítica para além da “Modernidade”: uma resposta projetada pelos anos do após-guerra e pelas crises políticas cubanas. Descambando em revisões estilísticas e culturais, a releitura barroca de Lezama Lima

¹⁴⁶ Angel Guido, em *El redescubrimiento de América en el arte* (1941), já elegia Kondori e Aleijadinho como espíritos de emancipação americana. Ester Gimbernát de González teoriza sobre a influência de Guido sobre Lezama, o qual “*reescribe las conferencias de Angel Guido, especialmente en lo relacionado a Condori (sic) y el Aleijadinho*” (1984, p. 61). [“reescreve as conferências de Angel Guido, principalmente em relação a Condori (sic) e ao Aleijadinho”. (Tradução nossa)] A autora insiste na “invenção” de Kondori, um homem não-documentado, e como essa recriação “de biblioteca” assume grande força no ensaio de Lezama. Entendemos que o ensaio de Lezama é um exercício poético que prescinde de explicações documentais das figuras que ele elege como representantes máximos da expressão americana. Adquirindo um caráter mítico, como admite a própria autora ao dizer por fim (pessoalmente) que Kondori “*es nadie y es toda la fuerza*” (p. 63), adentramos o terreno da generalização mítica representacional, procedimento bem ao gosto da criação poética de Lezama. Muito mais difícil de provar, contudo, é a inexistência do Aleijadinho como figura histórica, embora recente vertente crítica brasileira anti-barroca continue se esforçando nesse quesito.

desloca o homem de sua inércia, possibilidade à qual a brecha barroca responde propondo um começo, uma resposta e uma expressão americana materializada na exemplar labuta dos dois artistas mestiços.

Aleijadinho, remetendo-se aos símbolos de um afroamericanismo, tem na leitura lezamiana a lepra como mal cosmogônico, uma “potência leprosa” que o transforma no “verdadeiro fundador de uma arte que incorpora o susto intuitivo de nosso modo de fazer a diferença, como força de impossível presença, através da ação rebelde da lepra criadora” (SOARES, 2007, p. 41), ou nas palavras de Lezama Lima:

Quando maduro, o destino o engrandece com a lepra, que o leva a romper com uma vida galante e tumultuada, para dedicar-se totalmente aos seus trabalhos de pedra. Com sua grande lepra, que se situa na raiz proliferante de sua arte, erija e multiplica, bate e cresce o hispânico ao negro. (LEZAMA LIMA, 1988, p. 106)

Na perspectiva da poética de Lezama Lima o Aleijadinho e sua lepra – no sentido de um signo cultural – delineiam o perfil de nosso espaço transhistórico e transgeográfico multiplicado na “própria escritura latino-americana de José Lezama Lima” (SOARES, 2007, p. 41). A expressão americana em sua curiosidade barroca conforma os pensamentos dos *criollos* letrados latino-americanos e se debruça na criação de formas – escritas, esculpidas, pintadas – em que os signos do conquistador adquirem a potência mestiça devolvida “antropofagicamente”, como uma resposta, em que prevalece o diferencial de uma arte e uma cultura estilizadas, uma mentalidade americana. Na leitura de Lezama Lima, Sor Juana e Singüenza y Góngora revelam, assim como os artistas plásticos barrocos generalizados na síntese lezamiana mestiça, a plenitude do barroco como expressão cultural.

O barroco americano, circundado em um gongorismo que “ultrapassou seu conteúdo verbal para constituir o cotidiano envolvimento desse senhor barroco” (LEZAMA LIMA, 1988, p. 88), arquétipo senhor em “figura e aventura, em conhecimento e desfrute” (LEZAMA LIMA, 1988, p. 89) da paisagem a ele já pertencente, enche-se de utensílios nos quais proliferam seus gostos e efetuam-se sua manutenção cultural. Singüenza y Góngora, figura máxima em que sintetizam-se o gosto escolástico, a descoberta dos céus astronômicos, o interesse científico, o verso proliferado em expansões multiformes é um representante da elite *criolla* que movimenta a cultura cidadina pela curiosidade barroca das festas e banquetes, pelas descrições pormenorizadas. Assim como Sor Juana Inês de La Cruz, ele incorpora

mundos “através do forno transmutativo da assimilação” (LEZAMA LIMA, 1988, p. 90) devolvendo o barroco como signo da contraconquista. A “décima musa”, tocando o idioma poético dos sonhos, a “primeira retirada da natureza da noite, e com a viagem secreta de nossas comunicações com o mundo exterior pelas moradas subterrâneas” (LEZAMA LIMA, 1988, p. 95), adianta em mais de duas centúrias os temas de vida e morte alegorizados no sono e no sonho de um Rilke ou um Valéry, dialogando pelo tecido mitológico e fazendo notar o devir do poema, supraconsciência que nos agrega a todos. A linguagem onírica é tema universal. Contudo, a presença de uma outra causalidade – como a dos sonhos – revela para Lezama Lima instâncias ou traços de união no trato do poema como corpo que irmana os românticos alemães, os surrealistas e contemporâneos do poeta cubano, como Gorostiza. No tratamento à matéria poética fora dos catálogos, ou seja, como corpo vivente em que pulsa a linguagem pela vontade de criação artística, surgem Kondori com seu fogo originário; a ânsia de realização para além dos metros, como os amigos poetas Singüenza y Góngora e Sor Juana; a “grande lepra” no Aleijadinho, todas respostas dos corpos acomodados a uma paisagem geratriz de possibilidades imagéticas, mesmo que a riqueza monetária nem de longe ombreasse com a diversidade contemplativa da riqueza natural americana.

De tal maneira que, ainda dentro da pobreza hispânica, é a riqueza do material americano, da sua própria natureza, o que forma parte da grande construção para reclamar um estilo, um esplêndido estilo surgido paradoxalmente de uma heroica pobreza. (LEZAMA LIMA, 1988, p. 101)

A síntese para a qual tende o ensaio é a do barroco hispano-incaico-negroide. Kondori se iguala aos europeus; Aleijadinho os supera. A vontade artística do mestre brasileiro é potenciada pela doença, sua *Ananke*, que o “irrita para engrandecê-lo” (LEZAMA LIMA, 1988, p. 104). O artista barroco traça a cidade e “a preenche de torres e agulhas”. O barroco para Lezama é rebelião. Rebelião que anuncia a gesta hibridizada para a América do novo século (o XIX), cujo arquétipo mestiço será a figura cultural de José Martí. Os personagens desfilam em *A expressão americana* e o barroco neles pulsa a vontade de arte, o estilo artístico que se rebela como contraconquista, a ação cultural e política reveladora da expressão de todos os americanos.

Disse Irleamar Chiampi (1988) que o famoso ensaio do poeta cubano é o lugar em que sua teoria foi pela primeira vez posta à prova, um ensaio poético que prescinde

das comprovações históricas convencionais. Contudo, em seu *Paradiso* (1966)¹⁴⁷, lançado menos de dez anos depois de *A expressão americana* temos a suas teorias movimentadas pelos personagens José Cemí e Oppiano Licario, o primeiro buscando o segundo para lhe entregar o acesso à imagem; temos a família de Cemí como representantes de um *criollismo* cubano; temos a descrição barroquizante de um exemplar neobarroco da narrativa do século XX, ou seja, a coroação da poesia a partir do projeto de releitura barroca. Todos os teóricos do barroco americano da segunda metade do último século demonstraram interesse em incorporar os frutos da pesquisa do barroco em seus projetos literários. Com Lezama Lima, além de várias séries de poemas, de ensaios, e de narrativas – como a inacabada obra *Oppiano Licario* (1977) – o barroco representou uma vontade e uma possibilidade, para usar dois termos caros ao poeta. Suas eras imaginárias como proposta a uma releitura em que os signos poéticos e culturais transformam-se em espaço gnóstico teve a América, e o próprio Lezama¹⁴⁸, como um exemplar criativo que excede as costumeiras abordagens, adiantando debates e procedimentos literários que se intensificariam a partir dos anos 1970. Severo Sarduy, discípulo de Lezama Lima, também é exemplar nesse sentido.

2.3 SEVERO SARDUY

Com homens e lugares cubanos, a tríade barroca mostra-se por fim completa a partir da provinciana Camagüey, de onde provinha Severo Sarduy (1937-1993) “*un mulato claro chino de clase proletaria y del interior (...)*”¹⁴⁹ (ECHEVARRÍA, 2017, p. 16): homem que inscreve dentro e fora de Cuba/Havana a permanência urbana barroca pela múltipla inserção cosmopolita que o pensamento moderno (ou neobarroco) reflete. Como os dois predecessores, a poliglossia literário-poética é a marca constante de sua escritura: “gesto crítico”, como percebeu um de seus mais renomados leitores por terras brasílicas, Haroldo de Campos (1979, p.8), ao aludir a escritura sarduyana “como travestimento, como desdobramento paródico e translação metafórica”. Além disso, os topos em que Sarduy escreveu ou materializou sua

¹⁴⁷ Desde 1949, alguns capítulos já começam a aparecer na revista *Orígenes*, o que nos revela que há algum tempo antes de *A expressão americana* Lezama Lima ia amadurecendo sua teorização barroca.

¹⁴⁸ Severo Sarduy dizia-se monge da “Era Lezama”.

¹⁴⁹ “[...] um mulato claro chinês de classe proletária e do interior.” (Tradução nossa)

escritura são como “tatuagens” que exigem corpos para proliferarem e evocam pertencimentos vários, espaços preenchidos no “país da página” em que o desvelar do mundo proposto, paródico em sua inscrição na força sígnica, exemplifica o fazer barroco do texto em seu prazer autônomo, barthesiano. Sarduy complementa, opõe e refaz pelo texto – teórico ou poético – a teoria do neobarroco engendrada pela consagração e espaço teórico aberto nos anos 1970.

Em Paris desde 1960, Severo Sarduy permaneceu na França e de lá reconstruiria o barroco americano por três décadas. A França e o pós-estruturalismo do grupo *Tel Quel* moldaram suas intuições teóricas sobre o barroco de uma maneira que se provaram únicas àquelas desenvolvidas nos círculos latino-americanos. Além disso, suas incursões pela Índia e o Tibete, o budismo e a cultura oriental, tomariam o lugar do cubanismo como tema em seus romances, o que revela um escritor cujo exílio – diferentemente de um Cabrera Infante ou um Reinaldo Arenas – trouxe a marca do cosmopolitismo como determinante.

A medida que se iba ensanchando la distancia creada por el exilio, los rasgos más específicamente cubanos se difuminaban hasta confundirse poco a poco con un universo cosmopolita, con una extraña geografía cuyas referencias había que ir a buscar más en el budismo que en la cultura occidental, más en la India y en el Tibet que en Camagüey. (MACHOVER, 2001, p. 63)¹⁵⁰

Embora se filiasse de bom grado à estirpe lezamiana, procurando marcar seus lugares textuais com representações ou releituras do universo do “Etrusco Lezama” e sua relação com o lugar cubano expandido à universalização cosmopolita, permitiu-se desenvolver teorias do/sobre o barroco de tamanha particularidade e importância, ao que depois convencionou-se chamar “neobarroco”, que impossível não reservar um lugar próprio nesse triunvirato oriundo de Cuba. Mesmo que criticasse a implantação categorial do “real maravilhoso” aos exercícios barroquistas da prosa carpentieriana, utilizou-se mais de uma vez das reverberações substantivas da elíptica prosa do autor de *O reino deste mundo* para exemplificar a teorização do fazer barroco em plena segunda metade do século XX. Sarduy, portanto, teórico cubano antenado ao *Tel Quel* e sintonizado às críticas desenvolvidas à linguagem pelos partidários do grupo francês, desdobrou-se pela potência poética nas recuperações de lugares

¹⁵⁰ “À medida que a distância criada pelo exílio aumentou, os traços mais especificamente cubanos desapareceram até serem gradualmente confundidos com um universo cosmopolita, com uma geografia estranha cujas referências tinham que ser buscadas mais no budismo do que na cultura ocidental, mais na Índia e no Tibete do que em Camagüey.” (Tradução nossa)

críticos da linguagem, como o discurso da física, coroando o neobarroquismo como procedimento particularizado em narradores e personagens da literatura americana. Sua releitura das Américas passeia anacronicamente pelas *retombées* e recaídas e, embora não se preocupasse com a ontologização americanista, como Alejo Carpentier, nem procurasse (por mais que elogiasse) em cadeias imagéticas os elementos da expressão americana, debruçou-se sobre o signo, seus esvaziamentos e preenchimentos, como possibilidade em que o tempo e o espaço travestem-se em dicção cientificista para engendrar, por fim, operações lúdico-poéticas e a comunicação entre artes várias. Ultimando-se em Góngora e Lezama, mas arrolando Kepler e Einstein, Severo Sarduy propõe a modernidade como representação neobarroca do homem, em sua conjunção simultânea com tempos, histórias e manifestações constantes.

Severo Sarduy acreditava que o espaço da linguagem era um lugar sem limites, de conversões, transformações, mascaramentos e disfarces. Assim, ante a linguagem realista e sua suposta relação denotativa com o mundo que nos rodeia; e ante o mágico mundo fantástico da criação imaginária – caudatários ambos do saber aristotélico – Sarduy procurou, na trilha dos teóricos em que se debruçou, reinserir o “fora” da linguagem não mais como mera aparência, mas como instância peculiar dela própria. Dessa forma, Lacan e o inconsciente como linguagem, Barthes e os processos simbólicos da escritura, Derrida e a crítica ao logocentrismo, Bakhtin e a carnavalização, Kristeva e as redes intertextuais tiveram lugar privilegiado na construção teórica sarduyana. A escrita, para ele, deveria ser “a instância absoluta do significante, o estatuto do texto, a literatura enquanto arte não-comunicativa”, ou seja, “uma arte da tatuagem” (SARDUY, 1979b, p. 53), pois “inscreve, na massa amorfa da linguagem informativa os verdadeiros signos da significação” (SARDUY, 1979a, p. 54). Além disso, como disse Echevarría:

Su obsesión eran las variantes estructurales, correlativas y sistemáticas, de la actuación sexual motivadas por el deseo, cuya última razón de ser es el miedo a la muerte, el terror del vacío, que es lo que aparece en sus novelas y ensayos – un tema universal y intemporal. (ECHEVARRÍA, 2017, p. 12)¹⁵¹

Daí, o pouco demoramento em Severo Sarduy concluir que a plasticidade do signo escrito e seu caráter barroco estão presentes em toda literatura que se

¹⁵¹ “Sua obsessão eram as variantes estruturais, correlativas e sistemáticas do desempenho sexual motivadas pelo desejo, cuja última razão de ser é o medo da morte, o terror do vazio, que é o que aparece em seus romances e ensaios - um tema universal e atemporal”. (Tradução nossa)

“inscreve”, procedimento que “se poderia chamar *escrituralidade*” (SARDUY, 1979b, p. 54), cuja proliferação incontrolada de significantes revela a tendência de alguns escritores do século XX em penetrar a pele da escrita inscrevendo-a em signos, cifras de uma linguagem de transbordamento, de feição barroca.

A prosa sarduyana com sua “joalheria neobarroca” (ECHEVARRÍA, 2014, p. 332) expõe e exemplifica os meandros barroquistas. Desde *Gestos e Donde son los cantantes*, romances em que proliferam o cubanismo recheado da terminologia sexual caribenha, até *Colibri, Cobra, Maytreia, Cocuyo e Pájaros de la playa*, em que pululam descrições e personagens que se multiplicam pela incorporação de funções, atos dramatizados, gestos performáticos, metalinguísticos, intertextuais, barrocos, a escrita do Severo Sarduy ficcional conecta combinatórias linguísticas, clichês e chavões expressos pelas figuras ilustrativas de seus temas caros ensaiados em textos técnicos, como o duplo, a maquilagem, o disfarce, os mitos *pop* culturais. Como pontua González Echevarría (2014, p. 336):

O espectro cultural que Sarduy dignifica, e no qual atuam seus personagens, é o de um plebeísmo (vulgaridade) em que todas as fontes tradicionais decorrentes de qualquer cultura de que provenham foram transformadas para criar uma síntese de mau gosto provocador e programático.

Personagens codificados, desumanizados e que revelam a inserção dos populares em uma cultura mediatizada, na qual o *pop*, o *kitsch*, o brega – caracterizadores outrora do que Sarduy se esforça em chamar de barroquismo – misturam-se ao milenarismo tibetano, grave e sério, ou ao ringue que entes marginalizados lutam pelo deleite de vidas subalternas. Romancista, difere de qualquer tradicionalismo e vanguarda; sua ficção é tão neobarroca quanto o ensaísta que teoriza, mescla tempos e anseios, surpreende nas constatações pictóricas os elementos de cuja abundância salta e desdobra na simultaneidade das formas várias que nos chegam. Como disse González Echevarría:

El barroco que asume como suyo reside en la impresión de fugacidad absoluta que da ese mundo, inclusive del narrador o narradores, que hablan desde el interior del texto con acento rebuscado, alambicado, que se sabe ser tal y hacen alarde de ello. (ECHEVARRÍA, 2017, p. 12)¹⁵²

¹⁵² “O barroco que ele assume como seu reside na impressão de fugacidade absoluta que este mundo dá, inclusive do narrador ou narradores, que falam de dentro do texto com um sotaque rebuscado, conectado, que sabe ser assim e o ostentam.” (Tradução nossa)

Não foi à toa que o neobarroco, inserido como conceito cultural, encantou certa vertente crítica europeia sedenta de reciclagens, como Omar Calabrese, Mario Perniola e Christine Buci-Glucksmann; nem que um filósofo como Gilles Deleuze percebesse no pensamento de Leibniz as dobras que projetam e escondem as formas e suas relações, sintoma das últimas décadas de um século, como o saudoso XVII, de multitudinosos signos. Severo Sarduy, teorizando e criando, ensaiando e romanceando é um produto dessa dispersão ocasionada pela vontade de adequação de uma era cuja simultaneidade engendrou a percepção para o neobarroco, ultrapassando os elementos que o queriam ou imaginavam como subproduto do que se chamou pós-modernidade.

Suas intervenções ensaísticas sobre o barroco iniciaram-se com a publicação de *Escritos sobre un cuerpo* (1969), *El Barroco y el neobarroco* (1972); *Barroco* (1974); *La simulación* (1982); e *Nueva inestabilidad* (1987).

Em seu primeiro ensaio, sua “poética do desperdício” invoca o barroco como conceito de época, ou barroco histórico, seguindo os estudos que já estavam ultrapassando o “*éon*” temporal dorsiano, principalmente com publicações de estudiosos do barroco europeu, como Richard Alewyn, Luciano Anceschi e Jean Rousset, e que mais tarde seriam ampliados por Orozco Días, Tapié e Maravall. Dessa forma, para Severo Sarduy, a descentralização do espaço urbano verificada na época barroca pós-tridentina provocou uma literatura que renunciava o denotativo-linear da “realidade exterior”, ao mesmo tempo em que os astros revelavam não mais seguirem os trajetos em torno de centros únicos. Pôde, assim, desenvolver uma teoria em que a arte e a ciência pereciam das mesmas incompatibilidades provocadas pela perda de referenciais.

Importante para o poeta cubano foi, a partir disso, restringir o conceito de barroco a um esquema operatório reduzido que não permitisse o abuso ou o “desenfado terminológico que esta noção sofreu recentemente e muito especialmente entre nós, mas que codificasse, na medida do possível, a pertinência de sua aplicação” (SARDUY, 1979b, p. 59). Agindo dessa maneira, Severo Sarduy rejeita o que Gustavo Guerrero (1987, p. 13) chamou de “tese essencialista” do barroco, representada principalmente pelo barroco panteísta de Carpentier¹⁵³, em favor de um barroco como “artificialização” da linguagem. Para Sarduy, o festim barroco

¹⁵³ Severo Sarduy referiu-se a Carpentier como um neogótico: “[...] o verdadeiro barroco em Cuba é Lezama. Carpentier é um neogótico, o que não é o mesmo que um barroco.” (SARDUY, 1979b, p. 95)

caracterizar-se-ia como a apoteose do artifício, a irrisão da natureza, o mascaramento, a metalinguagem, um processo no qual o artifício preencheria os vazios pela proliferação dos signos, resposta ao *horror vacui* moderno, verificados sobretudo em sua contemporânea narrativa hispano-americana. Não seria o barroco, como queria o mestre catalão, a espontaneidade exuberante e irracional, mas o retorcimento consciente do natural, a vitória do artifício.

Em *Escrito sobre um corpo* (1979b), os significantes substituídos pelos vocábulos atributivos lembram as metáforas gongorinas nas operações narrativas de um Lezama Lima, nas pinturas de um Portocarrero, na arquitetura de um Ricardo Porro. Da mesma forma, a artificialização da linguagem é representada pelas cadeias metonímicas carpentierianas, cujo “*nombrar las cosas*” acaba transformando-se em uma incapacidade do narrador em fazê-lo, uma “afasia” já percebida por Irlemar Chiampi (2010), mas que prolifera significantes em torno do objeto descrito, cadeias abertas de palavras que também se aplicariam, na ilustração sarduyana, ao Guimarães Rosa de *Grande Sertão: veredas* e a alguns poemas de Pablo Neruda. A “abundância do nomeante com relação ao nomeado, o enumerável, o desbordamento das palavras sobre as coisas” (SARDUY, 1979b, p. 69) apareceria como marca do barroco latino, que para Severo Sarduy era uma operação paródica subversiva, uma carnavalização, sobretudo literária, uma inversão dos pressupostos do gênero – poesia, romance – em que o artifício mostra-se intertextual:

Espaço do dialogismo, da polifonia, da carnavalização, da paródia e da intertextualidade, o barroco se apresentaria, portanto, como uma rede de conexões de sucessivas filigranas, cuja expressão gráfica não seria linear, bidimensional, plana, mas em volume, espacial e dinâmica. Na carnavalização do barroco se insere, traço específico, a mistura dos gêneros, a intrusão de um tipo de discurso em outro – cartas em um relato, diálogos nessas cartas, etc. – o que significa, como apontou Bakhtin, que a palavra barroca não é só o que figura, mas também o figurado, que é ela o material da literatura. (SARDUY, 1979b, p. 69)

A superabundância barroca, gerada pela sinonímia suplementar nessa artificialização permite em sua teoria ouvir as vozes de Derrida, Deleuze, Kristeva, Barthes. Permite, ainda, nesse primeiro ensaio sobre o barroco, deslindar categorias que seriam aprofundadas em estudos posteriores, sem dúvida os mais robustos, metodologicamente pensados, da tríade cubana. Sua própria obra literária já questiona o fazer literário, pois como percebeu Alicia Rivero-Potter (1991, p. 100), “*Mina la literatura convencional mediante personajes y objetos cuya apariencia simula*

*la de otros*¹⁵⁴. A descentralização percebida na era barroca por Sarduy é a mesma que se incorpora não somente em seus personagens, mas na relação entre autor e leitor. Sua concepção de escritura dá-se como exploração de polissemias e semioses, conceitos levados adiante em *Barroco* (1974), ensaio fulcral da teoria sarduyana.

Publicado em 1972 em *América Latina em sua Literatura* (1979a), o ensaio “O Barroco e o Neobarroco” é uma republicação do texto anterior publicado em 1969, mas com o conceito neobarroco dividindo o título. O convite para pensar a literatura da América Latina fez Severo Sarduy destacar o neobarroco como procedimento dos escritores latino-americanos que, na tese de Sarduy, implicitamente coloca a revisão da literatura dos Seiscentos – e seu barroquismo – como procedimento artístico. Como indica Gustavo Guerrero (1987, p. 21) a essa transposição “*que se articula en torno a la crisis del sistema de representación en la ficción narrativa de los últimos años y en torno a la ruptura epistémica del siglo*”¹⁵⁵ chamar-se-á “neobarroco”, “reflexão necessariamente pulverizada de um conhecimento que sabe que não está mais “pacificamente” fechado em si mesmo. Arte do destronamento e discussão” (SARDUY, 1979a, p. 178). O termo neobarroco, embora já utilizado por Sarduy desde 1969, constitui um eixo central na subsequente continuidade teórica sobre o barroco americano. Para Valentín Díaz (2010, p. 43), o neobarroco sarduyano é “*una maquinaria teórica singular*” cujos “*alcances distan mucho de haber sido agotados por la crítica y cuya consideración permite aun interpelar el sentido de la contemporaneidad*”¹⁵⁶. Com essa maquinaria já gestada na publicação de *Escrito sobre um corpo*, a modernidade é revisada pela recuperação barroca, e a contemporaneidade do escritor cubano e sua experiência e diálogo com os pós-estruturalistas permitem-no reler o espaço americano a partir dessa categoria que, se não nova¹⁵⁷, em sua teorização adquire aspectos singulares, pois reinventa o latino-americano como potência a partir da negatividade que flagrantemente denuncia.

¹⁵⁴ “Mina a literatura convencional por meio de personagens e objetos cuja aparência simula a de outros.” (Tradução nossa)

¹⁵⁵ “[...] que se articula em torno da crise do sistema de representação na ficção narrativa nos últimos anos e em torno da ruptura epistêmica do século.” (Tradução nossa)

¹⁵⁶ “[...] uma maquinaria teórica singular [...]” “[...] alcances estão longe de ter sido esgotado pela crítica e cuja consideração ainda nos permite questionar o sentido da contemporaneidade.” (Tradução nossa)

¹⁵⁷ O termo “neobarroco” já havia sido proposto por Haroldo de Campos, em 1955. Em “A obra de arte aberta” já vaticinava: “Talvez esse neobarroco, que poderá corresponder intrinsecamente às necessidades culturmorfológicas da expressão artística contemporânea, atemorize, por sua simples evocação, os espíritos remansosos, que amam a fixidez das soluções convencionadas.” (CAMPOS, 2006, p. 53)

É em 1974 que aparece *Barroco*, estudo mais pormenorizado de Sarduy, que busca revelar as recaídas (*retombées*) das cosmologias científicas. É nesse ensaio que, combinando psicanálise e astronomia, Sarduy (à la Singüenza y Góngora) recria uma cosmologia neobarroca – a partir do *Big Bang* – análoga ao barroco “astronômico” dos Setecentos, uma forma de compreender as “crises” da modernidade. Kepler descobre as órbitas elípticas. A elipse transforma-se, na época barroca, em figura privilegiada – geométrica e retoricamente: um círculo deformado, deslocado. Na nossa época, a “repressão” do centro encontra para Sarduy uma epistemologia psicanalítica, isto é, “*the suppression of an origin, experienced as a lack or defect, around which meaning is constructed as a form of defense: writing, figures.*”¹⁵⁸ (ECHEVARRÍA, 1993, p. 218). Recaída em outra era, a cisão do sujeito revela-se atualizada pela cosmologia sarduyana como lugar irrepresentável do ser. A identidade americana seria, em termos lacanianos, uma “ausência”, uma deficiência que faz emergir uma cultura que consiste em simular que não há lapso ou contradição, e o ser, nesse caso é uma “hipóstase da retórica, uma enteléquia necessária da linguagem, não sua fonte” (ECHEVARRÍA, 1993, p. 220).

Eugenio D’Ors (1993, p. 30)¹⁵⁹ já havia escrito em seus “Aforismos” (1918) sobre as recaídas de uma era em outra, refazendo o caminho do barroco como “lógica do anacronismo”, uma fuga temporal, um sistema de ressonâncias. Sarduy, leitor e crítico de D’Ors, mais de sessenta anos depois, reformula o conceito como *retombée* – “*causalidad acrónica*” – procurando nas perdas de centralidades dos sistemas de mundo elaborados pelas ciências as formas artísticas que os refletissem, operação barroca de buscar no semelhante de outras épocas as mesmas dispersões que explicassem nossas diferenças e as dilacerações por elas provocadas. Com *Barroco*, Sarduy intenta uma conceptualização definitiva do termo e em como ele participa das discussões da modernidade.

A produção ensaística de Sarduy, como reconhecem os críticos do barroco nas Américas, outorga importância fundamental ao estudo das produções como

¹⁵⁸ “[...] a supressão de uma origem, experimentada como falta ou defeito, em torno da qual o significado é construído como forma de defesa: escrita, figuras.” (Tradução nossa).

¹⁵⁹ *La ‘Tras-Guerra’ será una recaída en el “Fin-de-Siglo”. Como el “Fin-de-Siglo” lo fue en la “Contra-Reforma”; y la “Contra-Reforma”, en el “Franciscanismo”; el “Franciscanismo”, en el “Alejandrinismo”; el “Alejandrinismo”, en el “Oriente”. Y el “Oriente”, en la “Prehistoria”.* [“O ‘pós-guerra’ será uma recaída no “fim do século”. Como o “Fim do Século” foi na “Contrarreforma”; e a “Contrarreforma”, no “Franciscanismo”; o “Franciscanismo”, no “Alexandrinismo”; o “Alexandrinismo”, no “Oriente”. E o “Oriente”, na “Pré-história”. (Tradução nossa)]

neobarrocas. O ensaio de 1974, contudo, apesar de esquecido por um Octavio Paz de *Soror Juana Inés de La Cruz o Las trampas de la fé*, apesar de menoscabado por um Fernández Retamar ou um Mario Vargas Llosa, lança as bases metodológicas do reencontro da cultura contemporânea com os pais barrocos, fossem eles poetas, artistas plásticos, filósofos ou cientistas. É a época em que se produzem alterações nas visões de mundo que se irmanam sincronicamente pelas recaídas, estas teorizadas com o intuito de aproximar-se do “barroco de concentração” (ORTEGA, 1994, p. 77) que anuncia a diferenciação americana pela aglomeração de histórias e de respostas, de assimilações e de vivências. Em *Barroco*, Severo Sarduy aponta e desenvolve os caminhos que já evidenciara no texto anterior, e de cuja obra narrativa exemplificaria sua estilização do barroco como procedimento contemporâneo, neobarroco: narradores e personagens descentralizados pela dinâmica do simulacro, pelo travestimento, pelas aberturas múltiplas de significação, pois a presença do barroco “é constante sobretudo em forma de enumeração disparatada, acumulação de diversos nódulos de significação, justaposição de unidades heterogêneas, de lista dispar e *collage*” (SARDUY, 1979a, p. 165).

Irlemar Chiampi insiste no “sintoma” barroco como resposta pós-moderna à uma crise da modernidade. Quando tal crise “começa a despejar o entulho autoritário produzido pelos pesadelos da Razão” (CHIAMPI, 2010, p. 26), o neobarroco sarduyano vem refletir estruturalmente a “carência que constitui nosso fundamento epistemológico” (SARDUY, 1979b, p. 79), a desarmonia, a ruptura do *logos* absoluto. Contudo, para Sarduy, o barroco transgride tal ruptura “*en su lenguaje pinturero, a veces estridente, abigarrado y caótico*”¹⁶⁰ (SARDUY, 1999, p. 1253), trata de impugnar a falsidade de uma entidade logocêntrica: afã revolucionário que “metaforiza a ordem discutida, o deus sentenciado, a lei transgredida” (Idem). Como incompletude formal, o barroco revela em sua inutilidade o desperdício das formas e debruça-se sobre a própria linguagem – seja na Europa ou América –; o neobarroco, ao não aceitar o equilíbrio já manifesto no *logos* ordenador que unia historicamente, apesar de todas as especificidades, o barroco americano do Século XVII e o espanhol como partes de um descentramento, transforma-se em “barroco da Revolução”.

Os modelos cosmológicos da época barroca “*en la producción simbólica no científica*”¹⁶¹ (SARDUY, 1999, p. 1197) responderiam às alterações que o conturbado

¹⁶⁰ “[...] em sua linguagem pinturera, estridente às vezes, colorida e caótica (...)” (Tradução nossa)

¹⁶¹ “[...] na produção simbólica não científica” (Tradução nossa)

século XX apresentava. Sarduy busca na *retombée* as similaridades entre as estruturas retóricas e astronômicas, semelhanças que se apresentam no século XVII e XX. Com essa “solidariedade epistemológica” (KAUP, 2012, p. 17) entre diferentes ramos da atuação humana, o ensaio opõe os sistemas de representação entre o círculo de Galileu – forma geométrica perfeita – e a elipse de Kepler: ambas cosmologias recaem nas representações artísticas da época, da mesma forma que “provocam” uma releitura sistêmica no século de Einstein, descambando nas oposições entre *Big Bang* e *Steady State*. Essas oposições “isomórficas” relacionam-se com o binarismo científico verificado na cosmologia recente, como na expansão (*Big Bang*) e no estático (*Steady State*), ou de acordo com Irleamar Chiampi (2010, p. 31), isomórficas seriam também

[...] as figuras da ciência e da arte, no interior de uma mesma episteme: no século XVII a elipse kepleriana (que descreve o trajeto da terra ao redor do sol) tem seu análogo na elipse da retórica barroca (o significante que descreve uma órbita ao redor de outro ausente ou excluído).

Do mesmo modo, no século XX a expansão galáctica 'recai' em obras descentradas, “ou que estão em expansão significativa, assim como o estado contínuo (do hidrogênio)” 'recai' em textos “*con materia fonética sin sustentación semántica*”¹⁶². (SARDUY, 1999, p. 1259) A ciência, nesse sentido, como aponta Valentín Díaz (2010, p. 48) “*no vale por su verdad presente sino por el modo en que define aquello que una época permite decir.*”¹⁶³. Ou seja, a mirada “cientificista” da teoria de Sarduy descambaria, como uma resposta à “crise” pós-moderna (CHIAMPI, 2010), em um estudo do imaginário (musicais, textos dramáticos, poéticos, científicos) inculcado pelas representações cosmológicas e alicerçado na ensaística neobarroca sarduyana.

Em um estudo posterior chamado *La simulación* (1982), Severo Sarduy retoma e desenvolve seu neobarroco, conceito mais ligado à estrutura linguística do que aos espaços geográficos, à linguagem e suas “simulações” e artificializações. Seu *Homo Barocchus* (CHIAMPI, 2010), síntese da precariedade do mundo, ganha na vertente neobarroca o direito de aparecer em um lugar caótico como figura exemplar do esvaziamento dos códigos, como linguagem excessiva da infinitude de ornatos. Procura Sarduy, com esse livro, na separação definitiva entre as palavras e as coisas,

¹⁶² “[...] com matéria fonética sem sustentação semântica.” (Tradução nossa)

¹⁶³ “[...] não vale por sua verdade presente, mas pela maneira como define o que uma época permite dizer.” (Tradução nossa)

a chave interpretativa da contemporaneidade. Nesse ensaio é a própria natureza, e não somente os fatos artísticos culturais provenientes de ou em relação a ela, que revelam sua “vocação para o artifício”.

Até os insetos, ao disfarçarem-se de pedras ou folhas, mostram a sua apetência para o barroco. Nem a natureza é natural!, descobrimos com um Sarduy que não se assombra, mas discorre com certo gáudio em nos demonstrar, com argumentos científicos, que o mimetismo animal não é uma necessidade biológica (...), mas sim um desejo irrefreável de gosto, de luxo perigoso, de fasto cromático. (CHIAMPI, 2010, p. 33).

Para Sarduy, a literatura neobarroca, a modernidade e a vida são simulações, preenchem-se de simulacros. O travesti é o exemplo daquele que simula, que se rejeita em simplesmente copiar. Essa figura cara a Sarduy, reúne em si os três estágios do mimetismo (travestimento, camuflagem e intimidação) e, semelhante aos insetos, demonstra, em transformar-se em um elemento outro – o travesti não é mulher, seu membro castrado, a ausência, é justamente o que o denuncia¹⁶⁴ –, um “*deseo de barroco*” (SARDUY, 1982, p. 16). Assim, a “conversão” promove-se em produção (artística) a partir do “engano”, do aparente.

La mariposa convertida en hoja, el hombre convertido en mujer, pero también la anamorfosis y el *trompe-l'oeil*, no copiam, no se definen y justifican a partir de las proporciones verdaderas, sino que producen utilizando la posición del observador, incluyéndolo en la impostura, la verosimilitud del modelo, se incorporan, como en un acto de depredación, su apariencia, lo simulan. (SARDUY, 1982, p. 19)¹⁶⁵

Influenciado pela experiência do Oriente, Sarduy aponta a vacuidade germinadora dos sistemas religiosos e filosóficos em oposição ao já por ele anunciado logocentrismo plenário. A compulsão pelo disfarce, a criação a partir do vazio descambam, na modernidade, para a teatralização e saturação dos modelos, assimilação e desassimilação do real, na produção de um outro, uma apropriação camuflada, usurpadora, revelando pela anamorfose sua verdade barroca. Deslocando o sujeito, a anamorfose apresentada no livro sobre a simulação capta uma leitura possível que se projeta a partir da marginalidade, após as investidas primeiras do que

¹⁶⁴ Ou, como disse González Echevarría, “*lo que los define es el exagerado simulacro de su sexualidad aparente*” (ECHEVARRÍA, 2017, p. 12). “[...] o que os define é a simulação exagerada de sua aparente sexualidade.” (Tradução nossa)]

¹⁶⁵ “A borboleta convertida em folha, o homem convertido em mulher, mas também a anamorfose e o *trompe-l'oeil* não copiam, não se definem e justificam pelas proporções verdadeiras, mas que produzem usando a posição do observador, incluindo-o na impostura, a verossimilhança do modelo, incorporam-se, como em um ato de depredação, sua aparência, a simulam.” (Tradução nossa)

Severo Sarduy (1982, p. 25) chama de “leitura frontal”. Essa exigência (ou “leitura marginal”) que o objeto apresenta de ser relido obliquamente é associado, em uma vertente lacaniana, com a do analisando em processo de ocultamento da coisa, escondendo o indizível pela simulação e dissimulação metonímica. O processo visual que o termo implica transpassa-se para leituras do mundo da linguagem, cujas interpretações são provocadas e enganam as leituras frontais, diretas e primeiras, exigindo um demorar-se do ente, um deslocamento subjetivo. Da mesma forma acontece com a técnica do *trompe-l’oeil*, a qual se consagra na eficácia de fazer “*visible lo inexistente*”, partindo “*de su disimulación máxima*” (SARDUY, 1982, p. 41). O *trompe-l’oeil* apela à nossa mirada como complemento, como jogo de produção, uma vez que só existe o objeto pela conversão de suas dissimulações com os olhos do espectador. O barroco é, dessa forma, obra aberta como sugeriu Haroldo de Campos e mais tarde Umberto Eco, cujas lacunas preenchidas pelo receptor encobrem suas fissuras, efeito do dissímile que, enganosamente, convida-nos a completá-la, engodo de que nos sabemos partícipes.

[...] basta con que otra luz, otra altura o soporte vengan a substituir-se al original para que las sombras y dimensiones *confiesen* la trampa, y la materialidad de las cosas, la profundidad de la perspectiva, la abertura ficticia de lucernas y ventanas quede reducida a un ejercicio laborioso, a un divertimento académico, al esfuerzo frustrado de un impostor. (SARDUY, 1982, p. 44)¹⁶⁶

Com *La simulación*, Severo Sarduy instaura definitivamente as categorias determinantes de sua teorização neobarroca. Regressando ao mimetismo platônico subverte, com o *trompe-l’oeil* e a anamorfose, o dualismo entre cópia e modelo, o original e a reprodução, a ideia e a aparência. Ambas as técnicas verificadas na pintura descobrem falhas nos sistemas de representação e demonstram a ausência de um vínculo de prioridade, de subordinação entre as categorias miméticas. O próprio *Big Bang* e o *Steady State* denunciam que como o cosmos, a obra de arte moderna não tem referente centralizador, não tem emissor privilegiado, não tem começo nem fim, mas é pura expansão de signos. Como disse Figueroa Sánchez (2007, p. 56),

¹⁶⁶ “[...] basta com que outra luz, outra altura ou suporte venham a substituir-se ao original para que as sombras e dimensões *confessem* a armadilha e a materialidade das coisas, a profundidade da perspectiva, a abertura fictícia das lucernas e janelas fiquem reduzidas a um exercício laborioso, a um divertimento acadêmico, ao esforço frustrado de um impostor.” (Tradução nossa)

trata-se “*de un novo pliegue: ya no és solo el texto dentro del texto, sino una revisión del lenguaje con el cual si concibe el universo*”¹⁶⁷.

Em *Nueva Inestabilidad* (1987), Sarduy insiste nas formas (ou vertentes, ou facetas) do imaginário, produtoras de maquetes do universo cujos axiomas intuitivos compõem, com seus universais, uma *epistème* motivada pelas transições de modelos cosmogônicos. Dessa forma, expande-se o que provocara em *Barroco* (1974), a saber, as formas de representação como criadoras de um imaginário, pois, “*Dime cómo imaginas el mundo y te diré en qué orden te incluyes, a qué sentido perteneces*”¹⁶⁸ (SARDUY, 1999, p. 1347). Arte e ciência são para ele (1999, p. 1348) registros que intercambiam seus mecanismos de exposição, a utilidade de suas representações, “*hasta sus seducciones y truculencias*”¹⁶⁹.

A ciência, notou Sarduy, é um discurso que munido de exposições teóricas ilumina sempre parcialmente os objetos a partir de “astúcias” discursivas, simulações sedutoras, “*una argucia idéntica a la que sirve de soporte al arte barroco*”¹⁷⁰ (SARDUY, 1999, p. 1348). Tanto Galileu no século XVII, quanto Hubble, no XX, são argutos mascaradores cujos discursos científicos seduzem o senso comum e científico pela apresentação que dissimula as novas interpretações sobre os fenômenos naturais, retórica barroca que opera elipticamente em não se deixar ver a mudança operada, como na queda da pedra de Galileu que afirma (retoricamente) – sem demonstrar na prática – que a Terra gira estando, aos sentidos dos observadores, estanque. Esses movimentos “inoperantes”, como disse Galileu, mesclam-se aos perceptíveis e o parcial mascarado torna-se lei geral, o novo transveste-se do velho. Naturalizando e dissimulando os fenômenos, as aparências (a percepção) darão lugar ao enunciado que sobre eles se formula, assumindo pelo endereçamento da figura (do tropo) o posto de verdade, ou seja

El lastre del lenguaje modifica la apariencia, establece una atadura tan sólida entre las palabras y los fenómenos que éstos parecen hablar por si mismos, sin añadidos ni conocimientos suplementarios. Son lo que los enunciados afirman que son. El lenguaje que hablan acarrea leyes, códigos,

¹⁶⁷ “[...] de uma nova dobra: não é mais apenas o texto dentro do texto, mas uma revisão da linguagem com a qual se concebe o universo.” (Tradução nossa)

¹⁶⁸ “Diga-me como você imagina o mundo e eu direi em que ordem você se inclui, a que sentido você pertence.” (Tradução nossa)

¹⁶⁹ “[...] até suas seduções e truculências.” (Tradução nossa)

¹⁷⁰ “[...] uma argúcia idêntica a que serve de suporte à arte barroca.” (Tradução nossa)

deformaciones y prejuicios que assimilamos a la percepción simple, a lo más natural. (SARDUY, 1999, p. 1351)¹⁷¹

O Concílio de Trento utilizou-se de semelhante endereçamento barroco, naturalizando os signos da fé pela figuração espacial dos locais onde os discursos fossem proferidos. Dessa forma, os templos ao recarregarem semanticamente em estátuas a simbologia cristã, reativavam os enunciados de sua literalidade: braço persuasivo responsável pela sobrevivência da Igreja. Ademais, a implantação do “signo eficaz” permitiu (e instaurou) a semiologia barroca, a saber, a eficácia “*de los sacramentos por el hecho mismo de su ejecución*”¹⁷² (SARDUY, 1999, p. 1352). Assim, o Concílio, contrariando Lutero, afirmaria que há uma eficácia no sacramento em si, ou galileanamente, há uma operatividade do sacramento inoperante. Da mesma maneira que Galileu, o discurso, o rito, a forma tomam o lugar do fenômeno, convertendo-se em estável naturalização das coisas. Contudo, há uma nova instabilidade: o universo se expande.

O discurso dos cientistas, mais do que o discurso da ciência, devia, para convencer, para persuadir, munir-se do “*arreglo*”, da “*argúcia*”. Hubble explica assim a expansão do universo, a relação linear entre velocidade e distâncias galácticas, tese já afirmada por cientistas contemporâneos dele, mas que só foi terminantemente inserido no rol acadêmico graças às subtrações que Hubble fez do estudo de seus pares. Essa “arte do discurso” – uma produção “artística”, portanto dissimulada – permite-nos ver a doxa da neutralidade científica como mais uma construção mítica que se criou em torno do discurso das ciências, estratégia discursiva cuja “teatralidade” insere a *retombée* da cosmologia atual na dinâmica neobarroca.

A ciência como conjunto de vetores que atuam e apontam para determinado objeto do conhecimento, como a física newtoniana, a astronomia galileana, a relatividade einsteiniana, é animada, segundo Severo Sarduy, por uma pulsão unificadora, simbólica, ao passo que seu discurso – “artístico” – vai para outro lado, a saber, o da “dispersão”, diríamos, “diabólica” (pois “separa”, como sugere etimologicamente Irlema Chiampi (1988)), que dissemina pela fratura e pelo corte, ou como sintetiza o autor, o discurso artístico vai cada vez mais “*Pulverizar significados*

¹⁷¹ “O lastro da linguagem modifica a aparência, estabelece um vínculo tão sólido entre as palavras e os fenômenos que estes parecem falar por si mesmos, sem acréscimos ou conhecimentos adicionais. Eles são o que as declarações afirmam que são. A linguagem que eles falam carrega leis, códigos, deformações e prejuízos que assimilamos à simples percepção, ao mais natural.” (Tradução nossa)

¹⁷² “[...] dos sacramentos pelo próprio fato de sua execução.” (Tradução nossa)

*y textos, hacerlos aparecer bajo otros textos; señalar la división, negar la unidad o la prioridade del sujeto y de su monolítica emisión de la voz*¹⁷³ (SARDUY, 1999, p. 1358). A nova instabilidade insere-se pela multiplicidade de questionamentos que a ciência, em sua ânsia de unificação, coloca: perdendo-se na nostalgia da unidade revela, paradoxalmente, a pluralidade cada vez mais fragmentária de nossas incertezas. Nesse sentido, não há ciências da natureza, mas somente ciências sobre os homens e os conhecimentos deles sobre o que estudam. Chegamos na era, revela Sarduy, da dispersão, da fragmentação, e do nosso conhecimento sobre isso, resignados em sabermos-nos em uma cosmologia instável, reféns de uma ciência e de seus discursos que não nos pode proteger ante os infortúnios dos descentramentos, das certezas absolutas. Uma idade neobarroca, diria Omar Calabrese (1987), não somente pela multiplicidade que assoma significantes e os “congrega”, mas pela maneira em que esses se dispersam em códigos já esvaziados, obliterados, não representando mais do que a si mesmos: construções metadiscursivas, barroco recaído na modernidade.

A cosmologia, constata Severo Sarduy, cai no irrepresentável. Para mostrar-se, a ciência precisa do terreno metafórico, precisa fazer-se ficção: em vez do modelo platônico, metaforiza-se em maquetes para domesticar o universo, torná-lo manipulável. A era instável como a nossa – era do *Big Bang* – é a era da dissimulação das incógnitas científicas pela inserção ficcional dos mundos explicáveis, relativização das verdades antes unitárias e absolutas, das representações, da especularização do cosmo e do sujeito que o contempla, ou como lembra Severo Sarduy

El pintor del primer barroco podía figurarse mientras construía o estructuraba la representación; el cosmólogo del siglo XX no hace más que preguntarse cómo del universo representado – tal y como se miniaturiza en el modelo, tal y como adviene a la visibilidad – ha surgido un poder de representación, cómo la historia del iris queda secretamente cifrada en lo que se ve. (SARDUY, 1999, p. 1369)¹⁷⁴

O neobarroco finalmente instaura-se com uma epistemologia própria. Difere do barroco “histórico” fazendo-se na diferença com ele. A grande cartada de Severo

¹⁷³ “Pulverizar significados e textos, fazer com que apareçam sob outros textos; apontar a divisão, negar a unidade ou prioridade do sujeito e sua emissão monolítica da voz.” (Tradução nossa)

¹⁷⁴ “O pintor do primeiro barroco podia figurar-se enquanto construía ou estruturava a representação; o cosmólogo do século XX não faz mais do que perguntar-se como do universo representado – tal e como se miniaturiza no modelo, tal e como advém a visibilidade – tem surgido um poder de representação, como a história da íris fica secretamente cifrada no que se vê.” (Tradução nossa)

Sarduy na teorização neobarroca está justamente em perceber a não semelhança entre duas épocas, em vez de procurar constatações de ordem caracterizadora entre ambos, apreensão de signos reconhecíveis, enumeração de pressupostos formais.

O primeiro barroco, o do século XVI-XVII referendava-se, estruturava-se na astronomia e seus movimentos regulares, previsíveis. Precisou da elipse kepleriana para descentrar-se. O neobarroco tem na cosmologia e suas implicações espaço-temporais as referências do desequilíbrio, sua expansão, seu inacabamento como processo. A instabilidade neobarroca – solapado o *Steady State* pela metáfora do *Big Bang* – mostra-se na literatura como reflexo dos sistemas discursivos que se admitem cada vez mais descentrados: princípio sem começo, fuga para fora dos suportes sem “*que ninguna fórmula permita trazar sus líneas o seguir los mecanismos de su producción*”¹⁷⁵ (SARDUY, 1999, p. 1375). Neobarroco ou “barroco da dispersão”, retrato de um tempo e espaço em que as certezas pulverizaram-se e categorias como personagens e narradores tendem a não mais significar hierarquizações verticalizadas. Vitória dos simulacros, das simulações, do artifício.

Sarduy fecha, em 1987, seu importante ensaio sobre o barroco quando sua percepção pós-estruturalista identificava uma época de simultaneidades, de velocidade informativa, de violenta banalização midiática, de fabricação de efemeridades, de perdas de referências. Da França teceu uma das mais significativas contribuições ao estudo do barroco na segunda metade do século XX. Da Europa, do *Tel Quel*, do oriente, conjugou os signos da dispersão, promovendo uma Cuba à distância, da mesma forma que se autopromoveu discípulo de Lezama Lima pelo país da página, pelo universo da linguagem, pois “*Severo realmente descubrió a Lezama desde París*”. (ECHEVARRÍA, 2017, p. 15). Lástima que sua Cuba, pelos representantes alçados ao poder o proscressem, como denunciou González Echevarría (2014; 2017), tornando-se um pária e vivendo no exílio (*ex-ilio*: fora da Ilha), saído de Cuba para lá nunca mais voltar fisicamente, a não ser pelos romances, pelas personagens, pela ficção, pela poesia.

Finalmente, a possibilidade e a pertinência do barroco hoje, assim como o provável surgimento do neobarroco – anota Sarduy em ensaio¹⁷⁶ sobre o autor de

¹⁷⁵ “[...] que nenhuma fórmula permite traçar suas linhas ou seguir os mecanismos de sua produção.” (Tradução nossa)

¹⁷⁶ “*El Heredero*”, publicado em 1988. Na edição crítica de *Paradiso*, o organizador Cintio Vitier mudou o nome do ensaio para “*Un heredero*”. CF: LEZAMA LIMA, José. **Paradiso**. (Edición crítica) Madrid: ALLCA XX, 1996. Segundo Ignacio Iriarte (2017, p. 218), a “correção” do título por parte de Vitier é

Paradiso – está fundada na escritura deste “herdeiro” que reativa a ficção lezamiana nas suas próprias linhas de teorização e práticas barroquistas. Convidado por Cintio Vitier a escrever um texto sobre *Paradiso*, Severo Sarduy deixa um ensaio último englobando Lezama, Cuba e o barroco. Se o acusavam de ser cosmopolita demais em sua leitura barroca e proposição neobarroca, o ensaio “*El Heredero*” o liga ao “mestre habanero” e à sua descendência barroquista. Como explica González Echevarría (2017, p. 18)

Porque lo que Severo propone es que Lezama hace posible una inteligencia de lo cubano implícita en sus textos literarios. En breve el primer barroco (...) que consiste en un incremento del proceso de representación que está en el origen de las ideas de Lezama según Sarduy, da paso, en el presente ao Neo-barroco, que es su irrisión: elaborar simultáneamente la verdad y su doble burlesco.¹⁷⁷

Severo herdaria a prosa burlesca lezamiana, enfatizando, pela exageração neobarroca, que o cubano é a síntese da hipérbole e da burla, característica estendida ao americano. Depois de dilatado rodeio, Severo Sarduy ligou-se, com esse ensaio, ao tema da identidade própria e nacional (ECHEVARRÍA, 2017). Severo identifica em Lezama a mesma busca pela “*eficácia del signo*” (eficácia “tridentina”, funcionando pela execução em si), “*el mismo ímpetu crítico y creador, con un suplemento, muy cubano, en lo que puede considerarse la formulación del neobarroco (...)*” (SARDUY, 1999, p. 1406).¹⁷⁸

O herdeiro é o que decifra, o que lê, o que se apodera de um saber. Sarduy proclama-se, pelo barroco, herdeiro da solidão lezamiana, recuperando a palavra do porvenir para o presente, transformando-a, pela escuta, em presença.

Heredar a Lezama es practicar esa escucha inédita, única, que escapa a la glosa y a la imitación. Adivinar, más que decifrar; incluir, injertar sentido, aun si detrás del juego de sus jeroglíficos el sentido es un exceso, una demasía, y que, precisamente, como el paisaje, esos signos conocen por esa amplitud,

razoável: “*Sarduy es uno de los herederos de Lezama, no solo porque hay otros, sino también porque Sarduy vuelve a Lezama transformando su obra.*” [Sarduy é um dos herdeiros de Lezama, não só porque existem outros, mas também porque Sarduy volta a Lezama transformando sua obra. (Tradução nossa)].

¹⁷⁷ “Porque o que Severo propõe é que Lezama faz possível uma inteligência do cubano implícita em seus textos literários. Em resumo, o primeiro barroco (...) que consiste em um aumento no processo de representação que está na origem das ideias de Lezama, segundo Sarduy, cede, no presente, ao Neobarroco, que é sua irrisão: elaborar simultaneamente a verdade e seu duplo burlesco.” (Tradução nossa)

¹⁷⁸ “[...] o mesmo ímpeto crítico e criador, com um suplemento bem cubano, no que pode ser considerado a formulação do neobarroco.” (Tradução nossa)

por esos dones sobrantes; desconstruir, más que estructurar. (SARDUY, 1999, p. 1413)¹⁷⁹

O cubano, o americano e o barroco irmanam-se na tese de Sarduy pelo elo lezamiano. Estratégia neobarroca, como propôs Gustavo Guerrero (1987) e/ou rota em busca de um retorno à matriz – Cuba, Lezama – como sugeriu González Echevarría (2017), a escrita de Severo Sarduy metaforiza o *Big Bang* que teorizara buscando um sentido que se expande do ponto inicial: recuperação do sentido pela letra, pois “*es otra variante del gesto de recuperación, una explicación autoconciente de la propia estrutura profunda de sus textos*” (ECHEVARRÍA, 2017, p. 29).¹⁸⁰

A tríade cubana legou como fruto da pesquisa engendrada pelo pensamento barroco de meados do século XX, centúria de “crises” da modernidade, como insistiu Chiampi (1988; 2010) uma fresta barroca como resposta: neobarroco, real maravilhoso, era imaginária. Na América hispânica fez explicar, para além ou para aquém do *boom* latino-americano, a condição, a expressão ou a resposta que a arte tomaria como caminho às dilacerações que se aparentavam às mudanças paradigmáticas verificadas dois séculos antes. Obviamente que o “sintoma” barroco não dá conta de toda a produção que se alicerçou nas bases dos “terremotos” desencadeados pós-Segunda Guerra, documentos de barbárie e de cultura, incapacidade de pensar-se o mundo somente como representação ordeira de um universo e de entes que se colapsavam ante as modificações irreversíveis.

O barroco retorna como fulcro, sintoma, estigma, pensamento, mentalidade, e (por que não?), modismo. No Brasil, respondendo pela mescla luso-indígena-africana, pelas modernidades que se instauravam, pela representação vanguardista questionadora dos preceitos domesticados há tempos, pelas cidades que se elevavam em concreto e ferro, o barroco também é retomado como possibilidade de questionamento do humano e busca de soluções às crises político-sociais que começavam a incomodar há tempos, mas somente agora tinham o solo (histórico, artístico, teórico) propício para germinar uma aproximação barroca de nossos pais, irmãos e pares.

¹⁷⁹ “Herdar Lezama é praticar essa escuta inédita, única, que escapa a glosa e a imitação. Adivinhar, mais que decifrar; incluir, enxertar sentido, ainda que se atrás do jogo de seus hieróglifos o sentido é um excesso, uma demasia, e que, precisamente, como a paisagem, esses signos conhecem por essa amplitude, por esses dons excedentes; desconstruir, mais do que estruturar.” (Tradução nossa)

¹⁸⁰ “[...] é outra variante do gesto de recuperação, uma explicação autoconsciente da própria estrutura profunda de seus textos.” (Tradução nossa)

PARTE II – AMÉRICA PORTUGUESA

3 O BRASIL BARROCO

Pensadores brasileiros do último século, buscando na neblina difusa e conceitual do barroco uma intuição para a noção de nacionalidade, inseriram-se no universo colonial em busca de raízes que nos fincavam decisivamente na geografia para além de Portugal. Acabaram encontrando, além dos resquícios vivenciais dos homens de outrora como indicativos de algo que tentasse explicar sua contemporaneidade, um *locus* conceitual, de certa maneira forjado pela pena e pelo olhar, mas nem por isso menos impactante aos que os sucederam ou sobre eles até hoje se debruçam, permitindo tanto reler aspectos materiais, quanto projetar uma possibilidade interpretativa ocasionada pela imaginação do século XX.

Podemos dizer, seguindo a trilha deixada pelo pesquisador Guilherme Simões Gomes Júnior (1998), que os românticos se imbuíram da tarefa de projetar uma consciência de nação, alicerçados que estavam por um sentimento nacionalista advindo do orgulho pátrio desencadeado pelos imperadores portugueses nessas terras afincados. De fato, o romantismo animou a busca por um passado mítico-telúrico, recuperou (ou imaginou) heróis que de certa maneira começavam a solidificar conceitos, como o nacional, e a valorização de um pertencimento erigido pelo simbólico, pela poesia nacionalista, pelo vigor dos movimentos pátrios, pela colocação, no rol do Novo Mundo, dos caracteres de um brasilianismo em vias de sedimentação. A própria história da literatura brasileira, nascida no bojo do século XIX, mergulhava em acepções que valorizavam o elemento nacional, muitas vezes acima do estético, como comprova a pena de um Sílvia Romero. O mestre sergipano, mesmo insurgindo-se contra os que pensavam de maneira diferente, e transformando-se, ao longo de décadas e estudos, em uma curiosidade da crítica brasileira, ficou famoso por enquadrar em sua monumental *História* os escritores que, em sua concepção, pelo fato de nascerem e escreverem no Brasil, dignos eram de compor um arcabouço histórico-literário. Também o barroco, nesse quesito, ou os nomes aparentados – ou que a ele de alguma forma se referem, foi primeiramente matéria romântica.

Foi, então, no século XIX que as decisivas incursões nacionalistas encontraram um passado cujos resquícios ainda se fazem presentes. Na tentativa tanto de entendimento das formações sociais anteriores e sua reavaliação, quanto com intuito de solidificação dos projetos ideológicos hegemônicos, buscou-se inserir na nação em vias de constituição um simbólico amor telúrico, onde o torrão natal

satisfizesse a independência em campos outros que o político-econômico, perpassando as estruturas sociais da arte, da vida e da mentalidade brasileiras. Para servir a esse projeto do primeiro romantismo, entidades e instituições civis foram criadas – também como contraponto às ordens religiosas que proliferaram séculos antes –, como a Escola de Belas Artes e, mais tarde, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Gravitaram em torno delas, como veremos adiante, membros de uma *intelligentsia* respaldados por Dom Pedro II e sua ilustração, construindo simbolicamente traços que perdurariam até a contemporaneidade, como um protonacionalismo que se retroalimenta de novas e novas incursões estruturantes, sempre que os donos do poder dele precisassem para justificar projetos pessoais mascarados de patriotismo. Essa elite pensante precisou, antes, de haver-se com os signos jesuítcos referentes na colônia, ou seja, uma “pré-história” incômoda precisaria ser reavaliada.

Dessa forma, o progresso do pensamento barroco no Brasil precisará considerar em seu itinerário a influência jesuítica consoante ao dito barroco histórico; o projeto romântico propriamente dito, alicerçado pelas ideias de progresso oriundos do iluminismo ilustrado; a “descoberta” (ou invenção) barroca do primeiro modernismo para, finalmente, chegarmos à fatura final com as vanguardas de meados do século XX. À cada uma dessas etapas procuraremos investigar em subcapítulos próprios.

3.1 BARROCO JESUÍTA

Os séculos XVI e XVII no Brasil foram estudados pelos pósteros, do novecentismo em diante, como um período barroco: alusão à história, tanto das manifestações artísticas quanto vivenciais, que encampavam signos que confundiam-se, entrelaçavam-se, mas estavam de alguma forma com tendência a tornarem-se interdependentes. Os estudiosos procuraram, portanto, “vincular as criações desse período com o catolicismo tridentino, o monarquismo civil, o absolutismo pontifício e o ensino jesuítico” (FLORA, 2019, p. 27). De um lado, tínhamos historiadores que conformariam as práticas do período colonial balizadas pela estrutura que se formou no Novo Mundo, em que a *propaganda fide* da igreja tridentina responderia ao projeto inaciano de conversão e manutenção das almas. Por esse viés “a sobrevivência tradicional da mentalidade barroca nos trópicos” (FLORA, 2019, p. 32) tinha os

jesuítas como mediadores: suas ações e práticas na lida com os indígenas, os teatros e as festas com seus faustos e dramatizações, o trato com os camponeses, as relações comunitárias de trabalho, a educação formalizada nos colégios que fundavam seriam formas de uma mentalidade barroca de unir a terra ao céu a partir da labuta diária e constante, ações que se refletiriam nas formas de representação civis e religiosas, na força de persuasão dos homens. De outro lado, havia escritores que buscaram separar o barroco como estilo das ações jesuíticas, insistindo que ambas as manifestações eram concomitantes, e de certa forma em seu início, independentes. Porém, para eles, o estilo barroco estaria além dos reducionismos católicos, engendrando formas de vida responsivas às atividades do Estado colonizador: o barroco perduraria, nessa ótica, para além das investidas de propagandas da fé católica na senda contrarreformista e tomaria suas formas ascensionais já desvinculado das ações dos padres. Ambos os vieses, no entanto, reputam às práticas colonialistas católicas a perduração de um período que nas artes seria chamado barroco, variando somente o grau de intensidade e importância que o estilo e a mentalidade ao jesuitismo fosse tributário.

Afrânio Coutinho (1968, p. 202), por exemplo, chamou a literatura e o teatro anchietano de “natureza barroca ou pré-barroca”, pois, para ele “o barroquismo nasce com as primeiras vozes jesuítas” (COUTINHO, 2004, p. 8). O crítico insere o substantivo barroquismo como uma atmosfera que, na situação histórica colonial, já responderia o que mais tarde ficaria conformado como barroco, ou seja, fossem ou não ou jesuítas sinônimos de barroco, pelo menos já apresentariam barroquismos, maneiras de agir e pensar para algo que estaria além das constantes artísticas. O barroquismo, ou “espírito barroco” que na obra de Anchieta representaria nos primórdios da literatura brasileira “a mais alta que o espírito barroco produziu na América de seu tempo” (COUTINHO, 2004, p. 11) em se tratando de literatura, mesmo sendo uma “arte menor, ao contrário do barroco nas artes plásticas” (COUTINHO, 2004, p. 8) já se afirmaria como algo digno de valorização:

A literatura nasceu no Brasil sob o signo do Barroco, pela mão barroca dos jesuítas. E foi ao gênio plástico do Barroco que se deveu a implantação do longo processo de mestiçagem que constituía a principal característica da cultura brasileira, adaptando as formas europeias ao novo ambiente (...), conciliando dois mundos – o europeu e o autóctone (COUTINHO, 2004, p. 29).

Esse pré-barroco, espírito barroco, ou barroco propriamente dito visto como aliado à ação jesuítica acabou por remeter aos padres da Ordem de Loyola sua inscrição no Novo Mundo. Isso acarretou uma maledicência para o barroco pelas vias que mais tarde os jesuítas tomariam: expulsão do Brasil e extinção da Ordem. Associariam por muito tempo os jesuítas como retrógrados e, o estilo histórico que estava a eles vinculado – o barroco –, como a arte do não civilizado. O barroco malvisto por aparentar-se aos jesuítas e suas construções, métodos de ensino e catequização dos indígenas, aliado a um imaginário pós-pombalino solidificado em boa parte da literatura, ilustra como por muito tempo o estilo é visto como algo a ser superado. Se o comportamento barroco engloba o jesuitismo, posto que foram os padres que ajudaram na transplantação de formas sociais oriundas de Portugal, a delimitação dos dois termos como “barroco-jesuítico” foi sem dúvida, inicialmente, realizada com intenções pejorativas.

Diferentemente disso pensavam Eduardo Prado e Joaquim Nabuco, por exemplo. O primeiro via no método católico de colonização realizado pelos jesuítas o fator que permitiu a mistura de três grandes raças – ensinadas e civilizadas – figurando os padres da Ordem de Loyola como os precursores do nacionalismo no Brasil. Da mesma forma, Joaquim Nabuco, em discurso pelo terceiro centenário do padre José de Anchieta reitera que, graças à ação peculiar dos jesuítas nessa parte da América, o Brasil deve sua forma continental e não se dissolveu, como os estados hispano-americanos, em várias nações.

Acreditais, se não fosse o catolicismo, que o Brasil seria o grande bloco de Continente que vai das Guianas do Amazonas às Missões do Paraná? Acreditais que esse território não se teria pelo menos dividido em três ou quatro imensos fragmentos, um huguenote, outro holandês, o terceiro espanhol e apenas o quarto brasileiro, como somos hoje? (...) Ou pensais que tudo isso se teria dado mesmo sem a Companhia de Jesus? (NABUCO, 1901, p. 127)

Contudo, houve quem visse e confundisse os dois conceitos – jesuitismo e barroco – responsabilizando-os por um pretenso atraso do Brasil no cenário internacional. Nesse substrato do pensamento moderno os jesuítas, em uma sinonímia com o atraso, eram capazes de responder por uma não aceitação do projeto que colocaria o Brasil em sintonia com os países europeus, bem como referendassem uma mentalidade atrasada do brasileiro, incutida no plano simbólico, pois informavam caracteres identitários que precisariam ser superados. O mito da democracia étnica,

o que nos sintonizaria com o progresso, também encontrava na segregação indígena realizada pelos jesuítas uma oposição que se deveria suplantar. A política segregacionista dos jesuítas, já teorizada por Gilberto Freyre, acabava por cativar os índios fazendo uma competição com os simples colonos, os mesmos que muitas vezes contribuíram com a manutenção dos missionários. Desenvolvendo um tipo “de colonização exclusivista cujos interesses não coincidiam com os do colono comum” (FREYRE, 2015, p. 59), os paternalistas jesuítas inviabilizaram, por algum tempo, a miscigenação com os brancos, isolacionismo que chamaria a atenção tanto de um de Las Casas, quanto de um José Bonifácio. Segundo Gilberto Freyre (2015, p. 74)

O grande sonho dos jesuítas no Brasil parece ter sido o de um regime teocrático, como a “república” que fundaram no Paraguai. E em um tal sistema a casa-grande, com o seu harém e os outros abusos não menos ímpios, seria como uma mancha negra num vale todo verde.

Empreendimento visto com maus olhos, tanto pelos colonos quanto por esferas posteriores do poder, essa segregação teve um papel mantenedor na estrutura “republicana” jesuítica, impedindo que os índios acabassem caindo em redes de especulação econômica, como o escravismo velado, ou alimentando ainda mais os haréns dos senhores de terras.

Nesse quesito pesa obviamente a lógica do jesuitismo como anti-progresso para a qual a “teoria ética barroca” de Echeverría pode lançar novas luzes. Para ele, o moderno (visto como as práticas iluministas) “*es lo mismo que lo bueno; lo malo que aún pueda prevalecer se explica porque lo moderno aún no llega del todo o porque ha llegado incompleto*”¹⁸¹. (ECHEVERRÍA, 2011, p. 68)

Bolívar Echeverría sintetizou em um dos capítulos de seu clássico *La modernidad de lo barroco* a presença do jesuitismo nas Américas. Para o pensador equatoriano que cunhou o famoso termo “*Ethos Barroco*” – para descrever o comportamento de alguns seguimentos sociais no Novo Mundo em relação à Modernidade –, o projeto dos jesuítas foi astucioso e mal compreendido: eles também estavam, à sua maneira, desenvolvendo um projeto modernizador. Conquanto não fosse assim compreendido pelos iluministas coloniais, sobretudo pelo afamado Marquês que os expulsara e os perseguira, o projeto ou história da Companhia de Jesus deveria ser visto à luz de uma resposta católica à modernidade, um projeto de

¹⁸¹ “[...] é o mesmo que o bom; o mal que ainda pode prevalecer se explica porque o moderno ainda não chegou ou porque chegou incompleto.” (Tradução nossa)

ressurgimento da igreja no Novo Mundo e em países do Oriente. Em sua visão, os jesuítas representavam a “*primera modernidad de la América Latina*”, um projeto civilizatório moderno e ao mesmo tempo, católico. A história americana seria um intento de refazer a Europa na América

Hay un proyecto no deliberado pero efectivo de definición civilizatoria, de elección de un determinado universo no sólo lingüístico sino simbólico en general, de creación de técnicas y valores de uso, de organización del ciclo reproductivo de la riqueza social y de integración de la vida económica regional; de ejercicio de lo político-religioso; de cultivo de las formas que configuran la vida cotidiana: el proyecto de re-hacer Europa fuera del continente europeo. (ECHEVERRÍA, 1998, p. 64)¹⁸²

Dentro dessa “história” americana de refazer-se a si mesma em outras terras estava o projeto particular dos jesuítas, a saber, a reconstituição da igreja católica de forma a materializar os substratos teológicos proferidos pelo concílio tridentino, uma afirmação da modernidade portanto, mesmo que à sua maneira, uma forma de tratar a vida nova como esperança e redenção. De maneira geral, e aqui resumimos as ideias de Echeverría, a doutrina teológica dos jesuítas via o ciclo da criação – Queda do homem, a redenção pelo Cristo, a salvação final – de forma diferenciada: refletindo sobre a vida terrena, vista como desprendimento do corpo e seus apetites sobre o cenário do mundo. O que aplicavam eram concepções novas às existentes na Idade Média. Essa teologia reaviva e moderniza o maniqueísmo medieval segundo o qual já estamos de pronto relegados à condenação, exceção feita aos eleitos. Assim a doutrina jesuítica

En primer lugar, mira en la creación del Creador una obra en proceso, un hecho en el acto de hacerse; proceso o acto que consiste en una lucha inconclusa, que está siempre en trance de decidirse, entre la Luz y las Tinieblas, el Bien y el Mal, Dios y el Diablo. (...) En segundo lugar, en la Creación como un acontecer, como un acto en proceso, distingue un lugar necesario, funcionalmente específico para el ser humano: el topos a través del cual y gracias al cual esa creación alcanza a completarse como “el mejor de los mundos posibles”, según argumentaba Leibniz. En tanto que libertad, que libre albedrío, que capacidad de decidir y elegir, y no como cualquier otro ente, el ser humano tiene su importancia específica en y para la obra de Dios. (ECHEVERRÍA, 1998, p. 64)¹⁸³

¹⁸² “Há um projeto não deliberado, mas efetivo, de definição civilizatória, de eleição de um certo universo não apenas linguístico, mas simbólico em geral, de criação de técnicas e valores de uso, de organização do ciclo reprodutivo da riqueza social e de integração da vida econômica regional; de exercício político-religioso; de cultivo das formas que moldam a vida cotidiana: o projeto de reconstruir a Europa fora do continente europeu”. (Tradução nossa)

¹⁸³ “Em primeiro lugar, vê na criação do Criador uma obra em processo, um feito em ato de fazer-se; processo ou ato que consiste em uma luta inacabada, que está sempre no processo de decidir-se entre Luz e Trevas, Bem e Mal, Deus e Diabo. (...) Em segundo lugar, na Criação como um acontecer, como

Dessa maneira, o ser humano é visto como parte fundamental na obra do Criador: é ele quem faz a obra, o mundo e Deus serem necessários. Pela forma de os jesuítas verem o mundo e interpretar os desígnios celestes, Deus mesmo faz-se dependente do homem, pois sua obra não está acabada: está em contínuo processo. Tal visão, é claro, chamou a atenção à época do Concílio de Trento, dos detratores – os dominicanos – que acusaram a Ordem de Loyola de heresia. Quisessem ou não, a forma como procuraram reatar a mediação entre homens (mesmo os “selvagens”) e a igreja veio cumprir algo que já estava pela igreja católica tradicional há muito esquecido. Esta decadência na mediação tinha dado – assim acreditavam os jesuítas – na Reforma Protestante, e melhor que unicamente combatê-la era necessário fazer uma autocrítica do papel da igreja e do porquê do aparecimento de reformas religiosas. Ou seja, do que se tratava a atuação da Ordem Jesuítica no Concílio de Trento não era se opor à Reforma Protestante, mas “*rebasarla y superarla mediante una revolución al interior de la propia Iglesia Católica*” (ECHEVERRÍA, 2011, p. 142)¹⁸⁴, uma revolução capaz de reconstruir o mundo católico em sintonia com as exigências de modernização do mundo ocidental.

Segundo o crítico marxista, o dinheiro-capital operado pelo clero, sua vida em função da hierarquização e prestígios sociais dos clérigos, havia corrompido a nobre missão de estabelecer as pontes entre os homens e os céus. A igreja católica, com os jesuítas, pretendia à missão socializadora entre os homens “*y lo es precisamente en la medida en que justifica el sacrificio que día a día el ser humano tiene que hacer de sus pulsiones para poder vivir dentro de una forma social civilizada*”.¹⁸⁵(ECHEVERRÍA, 1998, p. 69). Projeto político-religioso cuidadosamente estruturado e inconfundivelmente moderno, sua pretensão de levantar uma modernidade alternativa e “*concientemente planeada, frente a la modernidad espontánea y “ciega”*

um ato em processo, distingue um lugar necessário, funcionalmente específico para o ser humano: o topos através do qual e graças ao qual essa criação alcança completar-se como “o melhor dos mundos possíveis”, segundo argumentava Leibniz. Em respeito à liberdade, ao livre-arbítrio, à capacidade de decidir e eleger, não como qualquer outro ente, o ser humano tem sua importância específica em e para a obra de Deus”. (Tradução nossa)

¹⁸⁴ “(...) ultrapassá-la e superá-la mediante uma revolução no interior da própria Igreja Católica” (Tradução nossa). La religión de los modernos. In: **Crítica de la modernidad capitalista**. La Paz: OXFAN, 2011.

¹⁸⁵ “(...) e o é precisamente na medida em que justifica o sacrifício que todos os dias o ser humano tem que fazer dos seus impulsos para viver de uma forma social civilizada”. (Tradução nossa)

*del mercado capitalista*¹⁸⁶ (ECHEVERRÍA, 1998, p. 73) fez com que em meados do século XVIII suas ações fossem vistas pelo despotismo ilustrado como algo a vencer, como fez o Marquês de Pombal,

[...] el famoso primer ministro de Portugal, promotor de la transformación de la economía y de la política ibéricas, cuya influencia se extenderá más allá de la gestión de Carlos III en España. La derrota de la Compañía de Jesús, que queda sellada con el Tratado de Madrid y la destrucción de las Repúblicas Guaraníes, y que lleva a su expulsión de los países católicos, a su anulación por el papa y a la prohibición de toda actividad conectada con ella a fines del siglo XVIII, es la derrota de una utopía; una derrota que, vista desde el otro lado, no equivale más que a un capítulo en la historia del "indetenible ascenso" de la modernidad capitalista, de la consolidación de su monolitismo. (ECHEVERRÍA, 1998, p. 73)¹⁸⁷

Segundo a visão do filósofo, o projeto dos jesuítas não seria nada retrógrado ou contra o progresso. Precisariamos fazer uma revisão em como por muito tempo a história transformou as ações dos padres da Companhia de Jesus em ações nefastas, inimigas do progresso, de caráter anti-histórico. De fato, existiu toda uma literatura "pombalina" encarregada de menoscar as atividades jesuíticas no Brasil, em Portugal e no resto das Américas. Como exemplo, podemos citar Camilo Castelo Branco¹⁸⁸, Alfredo de Oliveira Pires¹⁸⁹, Antonio de Campos¹⁹⁰ em Portugal e, representando a literatura brasileira, José Basílio da Gama, o "jesuíta-apóstata, que vendeu a Pombal o seu mister de ingrato e caluniador" (CABRAL, 1925, p. 26), cujo *O Uruguai* pode ser interpretado como uma propaganda pombalina. Há ainda a malfadada peça de José de Alencar, intitulada *O Jesuíta* (drama em quatro atos) na qual o romancista brasileiro tece elogiosos predicados ao jesuíta herói da peça,

¹⁸⁶ "[...]conscientemente planejada, em face da modernidade espontânea e "cega" do mercado capitalista" (Tradução nossa)

¹⁸⁷ "[...] o famoso Primeiro-Ministro de Portugal, promotor da transformação da economia e política ibéricas, cuja influência se estenderá além da administração de Carlos III na Espanha. A derrota da Companhia de Jesus, selada com o Tratado de Madri e a destruição das Repúblicas Guaranis, e que leva à sua expulsão dos países católicos, à sua anulação pelo papa e à proibição de todas as atividades relacionadas a ela no final do século XVIII, é a derrota de uma utopia; uma derrota que, vista do outro lado, não passa de um capítulo na história da "ascensão imparável" da modernidade capitalista, da consolidação de seu monolitismo". (Tradução nossa)

¹⁸⁸ CASTELO BRANCO, Camilo. **Perfil do Marquês de Pombal**. Lisboa: Lopes e Cia, 1900.

Curso de literatura portuguesa. Lisboa: Livraria Editora de Mattos Moreira & Cia, 1875.

¹⁸⁹ OLIVEIRA PIRES, Alfredo. **O jesuíta**: romance histórico do século XVIII. Lisboa: Em. Ed. De Romances Instructivos, 1873.

¹⁹⁰ CAMPOS JÚNIOR, Antonio de. **O marquês de Pombal**: romance histórico. 2 volumes. Lisboa: Empresa do Jornal "O Século", 1899.

despertando tanto a fúria dos poucos cidadãos cariocas que assistiram à estreia, quanto um desconforto perante alguns críticos de então.

De qualquer maneira, como já vimos, era o jesuitismo ainda um signo do qual o barroco se impregnara ao longo do tempo, chegando a confundir-se com ele nas avaliações de alguns historiadores da arte e da literatura.

Propondo um procedimento que respondesse à história da modernidade e, sobretudo, buscando reconstruí-la, Bolívar Echeverría desenvolve uma metodologia crítica com uma história não linear que compreende quatro *ethe*, sucessivos e simultâneos: o *ethos* barroco, o *ethos* realista, o *ethos* clássico e o *ethos* romântico. Se o feito capitalista é a condição necessária da existência prática de todas as coisas, precisaram as pessoas desenvolver um comportamento capaz de integrar as formas do capital como aceitáveis, garantindo a harmonia usual e segura da vida cotidiana. Assim, em sua terminologia (ECHEVERRÍA, 1998; 2011) o *ethos* realista teria um caráter afirmativo de identificação com a acumulação do capital, representando fielmente os interesses dos processos capitalistas, mas sobretudo de naturalizar socialmente seus feitos, potenciando-os. Os detentores desse tipo de comportamento não acreditam na possibilidade de um mundo alternativo, pois confundem o mundo capitalista como realmente existente.

O tipo de comportamento, variante do “realista”, seria o “romântico”. Este acredita que o capitalismo subverte a forma natural do bom mundo no “inferno capitalista” e afirma-se na medida que o transfigura em seu contrário. Como exemplo, teríamos a criação dos estados nacionais no século XIX, pois, para o crítico “*La nación moderna es una entidad imaginaria que se construye a partir de las naciones naturales o comunidades existentes sobre un determinado territorio*”¹⁹¹. Já o *ethos* clássico vive a espontaneidade da realidade capitalista como resultado de uma necessidade transcendente, ou seja, “*como un hecho cuyos rasgos detestables se compensan en última instancia con la positividad de la existencia efectiva*”¹⁹² (ECHEVERRÍA, 2011, p. 91). Para esse tipo de comportamento frente à realidade capitalista

[...] toda actitud en pro o en contra de lo establecido que sea una actitud militante en su entusiasmo o su lamento y tenga pretensiones de eficacia

¹⁹¹ “A nação moderna é uma entidade imaginária que se constitui a partir das nações naturais ou comunidades existentes sobre um determinado território”. (Tradução nossa). Essa fala foi proferida na Exposición en el Latein-Amerika Institut de la Freie Universität Berlin, Noviembre de 2002, intitulada “La clave barroca de la América Latina”.

¹⁹² “[...] como um feito cujas características detestáveis são, em última análise, compensadas pela positividade da existência efetiva.” (Tradução nossa)

decisiva – em lugar de reconhecer sus límites (con el distanciamiento y la ecuanimidad de un racionalismo estoico) dentro de la dimensión del comprender– resulta ilusa y superflua. (ECHEVERRÍA, 2011, p. 91).¹⁹³

Por fim, o que o autor denomina *ethos* barroco seria uma forma de vivenciar as práticas do capitalismo como uma estratégia de afirmação da “forma natural” que partiria paradoxalmente da experiência da mesma como sacrificada, convertendo em bom o lado mau, pretendendo reconstruir o concreto a partir dos restos e das ruínas deixados pela abstração devastadora, reinventar suas qualidades implantando-as como de segundo grau (ECHEVERRÍA, 2011).

Si el barroquismo en el comportamiento social y en el arte tiene sus raíces en un *ethos* barroco y si éste se corresponde efectivamente con una de las modernidades capitalistas que antecedieron a la actual y que perviven en ella, puede pensarse entonces que la autoafirmación excluyente del capitalismo realista y puritano que domina en la modernidad actual es deleznable, e inferirse también, indirectamente, que no es verdad que no sea posible imaginar como realizable una modernidad cuya estructura no esté armada en torno al dispositivo capitalista de la producción, la circulación y el consumo de la riqueza social. (ECHEVERRÍA, 1998, p. 38)¹⁹⁴

O puritanismo religioso com sua racionalização do mundo, criou “uma religião cívica” (BARBOZA FILHO, 2009, p. 54)¹⁹⁵, responsável pela religiosidade na América do Norte e seu projeto político embasado na fé e na igreja como variáveis que dariam ao homem o progresso e a riqueza – merecimento, aos seus olhos, vistos como um prêmio pelo trabalho – diferenciava-se sobremaneira da forma como os católicos jesuítas agiram na América Latina. Essa diferenciação também foi vista como forma de não aceitação do progresso que responderia no mundo estadunidense como povo que aceitou os desígnios de Deus e que mereceria as dádivas do progresso. Representando uma igreja exclusiva – posto que não estavam interessados na salvação das almas, mas, em última instância, na aquisição de bens terrenos e

¹⁹³ “[...] toda atitude a favor ou contra o estabelecido, que seja uma atitude militante em seu entusiasmo ou lamento e tem reivindicações de eficácia decisiva - em vez de reconhecer seus limites (com o distanciamiento e a ecuanimidade de um racionalismo estoico) dentro da dimensão de entendimento - é ilusória e supérflua”. (Tradução nossa)

¹⁹⁴ “Se o barroquismo no comportamento social e na arte tem suas raízes em um *etos* barroco e se este corresponde-se efetivamente com uma das modernidades capitalistas que precederam a atual e que pervivem nela, pode-se então pensar que a autoafirmação excludente do capitalismo realista e puritano que domina a modernidade atual é desprezível, e também pode-se inferir, indiretamente, que não é verdade que não seja possível imaginar como realizável uma modernidade cuja estrutura não esteja armada em torno do dispositivo capitalista da produção, da circulação e do consumo da riqueza social”. (Tradução nossa)

¹⁹⁵ A ideia é de Tocqueville. François Furet (2005, p. XXVI), prefaciando o clássico de Tocqueville, *A democracia na América*, ressalta que o protestantismo, que “a religião americana é feita de um conjunto de cristianismos republicanos”, inclinando os espíritos à igualdade e independência.

riquezas particulares – o puritanismo capitalista estava muito distante do *ethos* dito barroco. Estava muito mais, seguindo a exemplificação de Echeverría, como representante do *Ethos* Realista, o qual se estendeu até um *American way of life* vigente há mais de século e meio.

Já o catolicismo advindo do Concílio e sua prática de adaptação entre culturas híbridas gerará, por assim dizer, um catolicismo barroco, transformará o duro catolicismo ibérico em um “catolicismo possível, feito de negociações, sincretismo e ritualismos” (BARBOZA FILHO, 2009, p. 16). Esse lastro religioso como resqúcio de um programa moderno descamba em uma ritualística cujas raízes negociadas pelos jesuítas com os códigos advindos da África pelos negros escravizados, aliado à concordância com que os indígenas se prestavam em aceitar os agenciamentos de seus deuses e entidades sagradas, caracterizaram, por muito tempo, a práxis religiosa como elementos vários que se congregam. Os jesuítas “barroquizam” o sentimento religioso com a adaptabilidade balizada pela grande dramatização dos cultos. E “é nesses encontros que o próprio cristianismo se modifica e se americaniza”. (BARBOZA FILHO, 2009, p. 16) Boa parte da ritualística católica americana teve suas raízes no sincretismo e no diálogo, proporcionando uma religião em que imagem, arquitetura e parenética confluíam na dinâmica que se transformou a religiosidade de vertente católica pós-jesuítica.

Verificado nas formas vivenciais dos jesuítas, esse comportamento “barroco” era visto pelos seguidores dos outros *ethe* como não modernos, ou seja, pertencentes a um “não-mundo” pré-moderno, defasado. Isso poderia responder por que a forma barroca ganha vários adjetivos pejorativos e a maneira vivencial dos jesuítas é combatida como contrária aos signos do progresso. O melhor exemplo de *ethos* barroco é propriamente a “arte barroca”, que reinventa a forma de fazer arte, desenvolve, procurando refazer o clássico, sua própria lei formal; aceita, mas subverte a arte em voga e acaba por estilizar-se em consonância com formas vivenciais de resistência na mesma época em que os jesuítas conformavam procedimentos dentro das leis vigentes de um absolutismo reinol, mas modificando-os. Dessa forma, pelo *ethos* barroco acabam por fim em se aliar, nessa dinâmica, o barroco como forma e o jesuítico como vivência. Barroco e jesuitismo confirmam uma ética alternativa em oposição ao mundo que se queria monoliticamente moderno, usando vias de escape e conformando as raízes brasileiras que definitivamente não seriam retrógradadas, mas estariam em outro degrau de civilização.

Já Boaventura de Souza Santos, mesmo acreditando que o capitalismo e a modernidade como “dois processos diferentes e autônomos”, somente convergindo um para com o outro em fins do século XVIII, quando o capitalismo industrial já estava desenvolvido e tinha se tornado dominante, e mesmo acreditando que “a modernidade não pressupunha o capitalismo como modo de produção próprio” (SANTOS, 2002, p. 49) incorpora, a partir do conceito de *ethos* barroco de Echeverría, a noção por ele desenvolvida de “transição paradigmática”. Essa transição em nada procura enfatizar o mesmo caráter de mestiçagem de Echeverría, – o qual tem no *ethos* barroco seu papel integrador de uma transclassista estratégia de adaptação –, não descrevendo em nenhum momento as estratégias de confrontação e antagonismo, insurreições que seriam na visão de Bartra (2008), a outra face da mestiçagem. Sua apropriação do *ethos* barroco serve para desenvolver seu pensamento sobre a subjetividade da transição de paradigmas, posto que ela é também “uma subjetividade barroca”, excêntrica, porque nasce à margem e nas periferias de grandes centros de poder que estavam debilitados. Assim, o caráter aberto ou inacabado do barroco deve-se à relativa ausência do poder estatal, o que lhe permite certa autonomia de criatividade em relação ao barroco mediterrâneo. A margem centraliza-se e fortalece-se na medida em que nos afastamos das periferias internas de poder para as periferias externas – movimento centrífugo que garante uma estilização da arte e modo de vida. De qualquer maneira, o uso do conceito de Bolívar Echeverría, adaptado às intenções do sociólogo português, a saber, destacar o poderio contestatório do pensamento proveniente do Sul, prolonga a necessidade de pensarmos modernidades alternativas em razão da força metropolitana.

A partir do século XVII, as colônias ficaram mais ou menos entregues a si próprias, uma marginalização que possibilitou uma criatividade cultural e social específica, diversificadamente elaborada em múltiplas combinações, ora altamente codificadas, ora caóticas, ora eruditas, ora populares, ora oficiais, ora ilegais. Uma tal mestiçagem está tão profundamente enraizada nas práticas sociais desses países que acabou por ser considerada a base de um *ethos* cultural tipicamente latino-americano e que tem prevalecido desde o século XVII até hoje. (SANTOS, 2002, p. 357)

Boaventura de Souza Santos e Bolívar Echeverría parecem confluir com a ideia de que as formas barrocas são signos formadores de consciência ou mentalidades do homem americano – e brasileiro –, sobretudo se levarmos em consideração que a modernidade, em vários de seus matizes, acopla formas vivenciais socializadas de acordo com a especificidade em que seus agentes vivem.

As colônias jesuíticas e suas práticas de adequação linguística, social e artística podem ser vistas, assim, como influências modernizantes que ajudaram a trilhar o caminho que o brasileiro independente, ufanista e nacionalista atingiria, sempre que nos predispuermos a reavaliar seu trabalho conjunto como algo fora do mundo do anti-progresso, como fizeram muitos dos homens do período novecentista.

Apesar de todas as paixões revolucionárias de Bolívar Echeverría, é obvio que sua teorização acerca do empréstimo de um comportamento barroco que não se limita unicamente ao século XVII, mas sobressai quando entram em colapso alguns motes da modernidade capitalista, revelando sua fonte, sua ruína e suas reminiscências, não responde em definitivo à gama complexa que uma ética confundida com o barroco e posta em prática social pelos jesuítas ocasionaria em seu declínio. Contudo, as formas jesuíticas como pré-história de um Brasil civilizado – da maneira como foi tratado por vários intelectuais do século XIX – poderiam, a partir de sua teoria, serem reavaliadas. Os jesuítas, desse modo, afora toda a propaganda pombalina de que foram vítimas, podem ser vistos como instauradores de uma modernidade outra, aliados, é claro, aos desígnios de uma nova igreja atualizada. Não nos compete julgar as ações dos detratores como nefastas. Embora estivessem seguindo projetos de civilidade distintos e impusessem ideologias peculiares ao mesmo processo civilizatório que viam como único, os representantes da elite intelectualizada e lida novecentista entraram no rol do debate pelo projeto hegemônico que deveria vencer. Como acontece em todas as sociedades, o Brasil reconectou-se, mesmo que a contrapelo, com suas ruínas, como veremos adiante a partir dos excursos, ponderações e intervenções dos românticos brasileiros.

3.2 O ROMANTISMO

As incursões iniciais de um Araújo Porto Alegre, tanto depreciativo em suas intervenções dos anos 1840 no que se refere ao gongorismo e ao borromínico, como defensor, década depois, da obra de Valentim da Fonseca, o mestre Valentim, projetaram o barroco somente como tema adjacente e secundário. As mesmas publicações permitiram que fosse injetado no léxico das artes brasileiras a designação mais tarde corrente de estilo barroco, arte barroca, literatura barroca, barroquismos, etc.

Manuel Araújo Porto Alegre, “o patrono da história das artes plásticas no Brasil” (GOMES JÚNIOR, 1998, p. 33) é, na didática história da crítica de arte de *A palavra peregrina*, o precursor do que chamamos pensamento barroco ou “inquietação barroca”: “Inquietação no sentido de repensar a própria natureza das artes, das letras e da cultura nesta singular região do Novo Mundo” (GOMES JÚNIOR, 1998, p. 33). Afeito às tendências classicizantes patentes nas representações históricas que suas pinturas e o ensino delas propuseram, Porto Alegre é o primeiro a usar o termo barroco em sentido estético. Sua intenção, longe de valorar ou resgatar a arte barroca, foi estabelecer parâmetros que nos harmonizasse com a arte produzida no ocidente, revelando que atingimos um grau de civilização vinculado à ideia de uma nação de fato.

Depois que a academia abriu as portas aos artistas todos, e tem exposto suas obras, a arte tem progredido; a escola nacional tem tomado um grande incremento, e esperamos que ela um dia entoará o seu hino de independência, como nas outras nações da Europa, depois de haver adquirido um caráter próprio, e de possuir todos os predicados que constituem uma escola. Para chegarmos a este desenvolvimento é necessário que todos os elementos de civilização subam a um nível mais alto; que a indústria progrida; que apareçam idealistas, que sejamos enfim uma nação com caráter próprio. (PORTO ALEGRE, 1844, p. 118)

O artista gaúcho, discípulo de Debret e ícone da Escola Fluminense de Pintura, atento ao projeto nacional do primeiro romantismo brasileiro (do qual foi um dos mais ilustres representantes), buscou, a partir de suas intervenções em Paris, lendo artigos sobre a arte no Brasil em conferências, ou a partir da publicação de textos em revistas que ajudou a fundar ou dirigiu, uma trajetória que tanto dignificasse a arte brasileira e seus alguns representantes, quanto a vinculasse “entre a produção artística nacional e a arte produzida nos grandes centros de difusão cultural do velho mundo” (SANTOS, 2015, p. 2), justificando, assim, sua própria presença como dileto entendedor da arte e da melhor escola, exemplo áureo das benesses do ilustrado Pedro II. Agindo assim, suas primeiras referências ao barroco (ou a termos que de alguma maneira o sugerissem), antes de esse étimo tornar-se popular foram, na mesma linha que marcou os europeus do século XIX, em sentido depreciativo.

A França era o ideal a ser seguido. A ideia de integração com a melhor arte europeia viria a partir da instalação da Escola de Belas Artes em 1826, fruto da Missão Francesa de dez anos antes. O que se tinha no Brasil, na visão de alguns intelectuais patriotas, não era digno de comparação às nações independentes. Assim, libertar-se

de Portugal como independência artística revelava que o caminho precisava ser trilhado pela imitação europeia, pelo ensino dos mestres franceses contratados por D. João VI.

E poderá o homem que nasce circulado de tão curtos elementos, educado em um país onde tudo começa, equiparar-se ao filho da Europa, que chega circundado daquela luz brilhante que o rodeara, e que o avultara entre os primores?! Ainda não. (PORTO ALEGRE, 1850, p. 21)

A família imperial traria assim, além do progresso industrial, uma espécie de evolução no tônus artístico, pois o que se tinha aqui, na visão de Porto Alegre, eram alguns artistas relevantes e algumas manifestações artísticas dos quais suas publicações e palestras traçariam breves esboços biográficos. Tudo o que tinha de artístico até então na arte colonial verificada pelo patriota professor da escola de Belas Artes eram manifestações que, mesmo valorizadas por alguns aspectos que apresentavam, estavam aquém de uma arte independente. Treinado nas acepções neoclássicas, só poderia ver inicialmente nos artistas com desinências barroquizantes motivos para propalar a intenção salvadora da nacionalidade nascente a partir da Escola de Belas Artes instaurada.

Porto Alegre foi admitido como aluno de Debret em 1827. É sobre os artistas fluminenses ou os que labutaram na corte que ele teceu suas críticas, sobre eles que escreveu falando sobre as belas artes no Brasil, compondo assim, além de certo cronograma histórico, uma referência sobre os artistas brasileiros, embora muito se ativesse a constatar a presença estrangeira que aqui no Brasil expunha as obras geridas na escola. Em um artigo publicado na revista *Minerva Brasiliense* intitulado “Exposição de 1843” resume seu julgamento sobre o perigo da proliferação barroca:

Em geral a exposição pública foi brilhante para o país; o concurso do público numeroso, o seu juízo acertado; porque entre nós não vagam ainda na massa geral dos cidadãos certas máximas, como na Europa, que servem muitas vezes de prisma, através do qual se veem as obras de arte: estas máximas, como diz Lanzi, quando são mal compreendidas, engendram prejuízos que se tornam muitas vezes em doutrinas errôneas, e precipitam as escolas nesses delírios de que foi (sic) vítima os dois séculos passados, e de que a França foi ameaçada e sofreu terrivelmente com a mania romântica. (PORTO ALEGRE, 1844, p. 150)

Os “delírios” ocasionados pelas “doutrinas errôneas” que mal compreenderam máximas como a de Bernini e Berettini que rezavam “que as estátuas antigas não se moviam” (PORTO ALEGRE, 1844, p. 150), vitimaram por dois séculos as escolas

artísticas; já o “juízo acertado” dos nossos cidadãos, nos quais não se impulsionavam as ideias questionadoras das artes clássicas, como o não movimento das estátuas – questão na qual Bernini alicerça a sugestão do movimento – revela que o “público numeroso” visitante da exposição estaria no caminho certo, pois Porto Alegre adverte que do movimento implicado na estatuária berniniana “nasceu uma escola amaneirada que triunfou no século de Luiz XV, e que hoje é conhecida pelo nome de barroca.” (PORTO ALEGRE, 1844, p. 150). Basta lembrar da famosa conferência *Etat des Beaux-Arts in Brésil*, extraído do Jornal do *Institut historique*, instituto fundado em 1834 e que tinha entre seus membros Porto Alegre, Torres Homem e Gonçalves de Magalhães, os mesmos que lançariam em 1836 a revista *Niterói*, marco do romantismo brasileiro. Publicada a conferência no livro de seu mestre francês intitulado *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, ele fala que

Novo futuro se abre; O Rio de Janeiro se enfeita com ornatos de uma outra Atenas; a arte dos David e dos Percier encontra dignos intérpretes, galerias, arcadas, arenas erguem-se, e os monumentos inspirados pelos *Le Brun* e os *Bernini* são eclipsados. (PORTO ALEGRE, 1989, p. 103)

A arte colonial, ainda não denominada em seu artigo de barroca, mas em torno das construções dos missionários, pois “adotaram os jesuítas um tipo intermediário entre o românico e o gótico” (PORTO ALEGRE, 1989, p. 101)¹⁹⁶ seria uma evolução das “artes da necessidade”, feitas pelas mãos dos colonos (GOMES JÚNIOR, 1998, p. 35) para enfim chegar no período civilizado, pois os monumentos inspirados em Bernini já estavam eclipsados. A escola barroca ou “escola purpurina e cheia de contorções” (PORTO ALEGRE, 1844, p. 151) não havia, portanto, aqui proliferado.

A patologização do termo barroco em “delírio” do pensamento humano, “aberração” do gosto, “monstruosidade”, “desequilíbrio mórbido”, já foi notada pelos estudiosos que têm por regra iniciar suas considerações sobre o estilo com ocorrências dicionarizadas. Daí começam seus trabalhos garimpando a acepção do termo em épocas remotas e em dicionários hoje obscuros, como a garantir que a reavaliação terminológica foi efetuada, graças aos novos enfoques que o termo barroco passa a ter ao longo do tempo. Porto Alegre parece entender, nos primeiros ensaios sobre a arte no Brasil, o termo como desvio da norma harmonizadora, fruto desse da escolha do artista em respeitar a regra. Assaz referida sua educação artística

¹⁹⁶ O tradutor de *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* diz, em nota de rodapé para essa passagem, que “É ao estilo barroco que o autor quer referir-se.”

classicizante, não chega a surpreender a adjetivação negativa do étimo como a referir-se a algo excêntrico, fruto de artistas que não tiveram a educação acadêmica igual a dele, a Escola de Belas Artes, a qual propala e em diversos artigos a ela refere-se com extremo saudosismo. Metáforas orgânicas e biológicas vão se ampliando às bizarrices, à época colonial que se pretende, pelo elogio do Imperador e de seus pais, enaltecer o status propiciado pelo Brasil e seu império, sua visada artística e industrial, seu intercâmbio em várias áreas da atuação humana. Por isso, justificar e enfatizar a presença de grandes artistas, cumprindo um papel notável de estabelecimento simbólico da ideia de Brasil independente, pela capacidade que eles teriam de afastar-se das “bizarrices borromínicas” não surpreende para quem está afeito às classicizantes considerações do mestre gaúcho. Os caminhos que propiciaram ao barroco uma positivação nascida no romantismo de Porto Alegre aliadas, mais tarde, ao formalismo proposto por Wölfflin e seus desdobramentos, seriam trilhados como extensivos às demais manifestações artísticas. No século XIX, a ideia-pensamento barroco, desimportante como estética já se reconhecia como expressão, mesmo que nada valiosa a princípio embora comece, na pena de Porto Alegre, a sofrer modificações.

Desde seu retorno da França em 1837 – onde estivera acompanhando seu mestre Debret desde 1831 – Porto Alegre destaca-se como professor de pintura histórica depois de ter, na Europa, estudado com Antoine Gros. Além disso, torna-se membro efetivo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, importante canal de proliferação dos ideais progressistas do Segundo Império, o qual fez gravitar em torno de si a intelectualidade que trabalhava a continuidade da independência do país.

Geração que teve por característica um forte interesse pelos estudos e pelas técnicas científicas desenvolvidas na época e que demonstrou um grande empenho em transformar a realidade da colônia através de novos conhecimentos. Os homens do Império que se aglutinam em torno do Instituto Histórico são herdeiros do espírito reformador dessa primeira geração ilustrada. Herdeiros, mas com uma tarefa suplementar, que não estava no horizonte de expectativas de seus antecessores, isto é, produzir uma reflexão sistemática sobre os problemas da nação e do Estado emergentes. Reflexão que está na base da consciência e do papel que as elites reservam para si, com o objetivo de dar forma a um projeto de civilização. (GOMES JÚNIOR, 1998, p. 35)

No artigo intitulado “Iconografia Brasileira” publicado em 1856 (e reeditado em 1898) pela Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, o autor, à guisa de elaborar um opúsculo no qual enalteceria os exemplos dos grandes mestres do

passado brasileiro, pois “levava em mira um pensamento nacional, qual o de fazer com estes exemplos frutificar no ânimo da mocidade outros de maior valia” (PORTO ALEGRE, 1898a, p. 347), decidiu arrolar biografias de alguns artistas dignos de sua atenção. Tal procedimento já se encontrava no artigo “Memória sobre a antiga escola de pintura fluminense”, publicado pelo mesmo instituto em 1841, trazendo à tona a vida de artistas brasileiros que pontificaram antes da instalação da Escola de Belas Artes. Contudo, no texto de 1841, refere-se ao pintor Manoel da Costa como “espécie de Góngora acromático, apóstolo dos delírios borromínicos, mas hábil na cenografia” (PORTO ALEGRE, 1841, p. 551); quinze anos depois, revê seu posicionamento em relação às depreciativas considerações sobre a arte de índole barroquista. Um de seus biografados é nada menos que o Mestre Valentim, “este admirável mestre da arte torêutica, de quem temos em várias igrejas da capital um testemunho de sua perícia.” (PORTO ALEGRE, 1898b, p. 369):

Seria difícil há quinze anos fazer o elogio deste artista, sem desafiar os ânimos daqueles que seguiram a escola chamada clássica, aquela que foi propugnada por Winkelmann e Raphael Mengs, exemplificada por David, Pompeu Battoni, Percier e Fontaine, e exagerada por Camuccini, Valadier e Benvenuti. As crenças também se renovam no mundo artístico para justificarem o círculo vicioso de Vico: o barroquismo, condenado há 15 anos como um delírio do espírito humano, está hoje outra vez em voga; mas não é somente a moda, a densa soberana dos espíritos volúveis, que concorre para estas mudanças artísticas em nossos tempos, mas sim aquele espírito de mobilidade da sociedade moderna, que faz hoje em cinco anos o que em outras eras se fazia num século! (PORTO ALEGRE, 1898b, p. 370)

O espírito de mobilidade da sociedade moderna contribuiu para a modificação de pensamento de Porto Alegre. Quinze anos antes, portanto quando o artista fazia referências aos entes barroquistas, quase sempre em âmbito negativo, seria como combalir-se a si e a seu pensamento nacionalista calcado em um patriotismo erigido à luz das grandes terras da arte. De qualquer forma, as conclusões que chega no breve artigo de 1841 retratam um Brasil com vida artística, mesmo anterior ao ano de 1816. Essas considerações adensar-se-iam em artigos posteriores, como os publicados em fins dos anos 1850.

Mestre Valentim da Fonseca e Silva, na minibiografia tecida em seu louvor, fez Porto Alegre dar-se conta de que “Os nossos melhores tempos foram começados quando a arte borromínica triunfava na metrópole da América Portuguesa, motivo este por que vemos por aqui semelhante estilo” (PORTO ALEGRE, 1898b, p. 370). Além disso, “Valentim elevou a arte borromínica a um ponto tal, que rivaliza com as

maravilhas de Versailles e Capela Real de Dresda”. Uma guinada, portanto, na valorização da arte depois chamada barroca, positivando-a. A que se poderia justificar esse tipo de mudança de posição?

A produção do Mestre Valentim participou do processo de “civilidade” e de “esclarecimento” da sociedade carioca setecentista (CARVALHO, 2003, p. 7), como parte de um projeto iluminista encabeçado desde o todo poderoso Primeiro-Ministro de Dom José. O Rio de Janeiro, lugar e imagem do poder real, instaurada como capital, cabeça da nação, sede da autoridade monárquica centralizava-se como uma espécie de “cidade letrada” (RAMA, 2015), ou nas palavras do crítico Hugo Achugar

Uma cidade cujo começo é o sonho da imaginação que deseja, desejo fundador de uma ordem e de um poder, e que vai crescendo palavra por palavra, com os avatares de uma sociedade que articula realidade e letra numa luta que chega até os nossos dias (ACHUGAR, 2015, p. 15)

Ajudava, assim, a inserir aos poucos o discurso político civilizatório amparado pela laicização do aparato estatal, pela soberania civil, pela realidade transformadora a partir da racionalização dos procedimentos em face à natureza e à vida. Cidade-signo que conforma letra e sociedade – signos também históricos na construção cultural identitária –, para além dos estereótipos metropolitanos oficiais, uma urbe onde o esforço de clarificação, racionalização e sistematização respondiam a modelos ideais concebidos pela inteligência, que “terminavam impondo-se como forma regular e rotineira conforme a vastidão da empresa e sua concepção organizativa sistemática” (RAMA, 2015, p. 23). A forma da cidade tornava-se, aos poucos, na forma de sua ordem social: a sociedade a habita e os letrados a explicam e a prolongam pela palavra até atingir o status simbólico ideado pela classe dominante.

Assim, a urbe imbuída dos conceitos de civilidade, progresso, saúde e bem-estar públicos deveria garantir aos cidadãos a qualidade de vida à altura do lugar que se materializava, o que se deu pela construção de chafarizes, de praças e de edifícios públicos, monumentos erigidos a expressar a monumentalidade do esclarecimento “despótico” e da preocupação de líderes como Pombal, Dom José, o vice-rei Vasconcelos, para com os locais ornamentados, as distribuições em redes de água e esgotos, etc.

A civilidade como signo do progresso, da constituição do Brasil como nação de fato, a racionalização da realidade e a preocupação com os espaços populares chamou a atenção de Araújo Porto Alegre para com seu admirado biografado

Valentim. Talvez notar que o mestre barroco, justamente por participar de um projeto civilizatório de seu amado Rio de Janeiro como lugar representativo do poderio imperial – em seus aspectos solenes de capital de um país que merecia destacar-se também em outros quesitos, estender-se como local em que a história e a arte também fossem representativas – fez com que, em última instância, o barroco passasse a ser considerado em sua incipiente mas necessária história da arte brasileira, passando a ser considerado de maneira diferenciada, positiva agora, como um sinal civilizatório. Fica assim ele, o estilo barroco, na oposição da arte jesuítica, intencionalmente tão associada aos discípulos de Loyola, os integrantes da Companhia de Jesus. Expulsos pelo iluminista Pombal em 1759, que neles via um retrocesso de caráter religioso e comunista, os jesuítas atravancariam as ideias de um progresso racionalizador e regulação fiscalizadora que uma política centralizadora não poderia permitir.

De fato, a concepção de uma arte colonial brasileira arejada sob o conceito barroco-jesuítico e outras generalizações muitas vezes tiveram a hifenização adjetivada como recurso depreciativo. O barroco confundido com a arte jesuítica herdada dos portugueses representava, nesses termos, um nefasto retrocesso; contudo, aliado às noções iluministas pombalinas na execução de melhorias civilizatórias por Valentim era associado a uma nação futura que se constituía passo a passo, e que nas artes, como representante de gente civilizada, também por isso se caracterizava, podendo quem sabe um dia, por mais que o atraso fosse notório, equiparar-se com as boas práticas verificadas na Europa, sobretudo a França iluminadora das ideias e das artes. O barroco, portanto, ganhava direito de cidade na história das artes do Brasil, vista aqui como consonância ao elemento racional, bom e belo, e em constante melhoria: progresso das ideias, da terra e do homem. Porto Alegre admitiu o barroco porque desta forma vinha o estilo cancelar as ideias do projeto civilizador pelo qual pontificava: iniciando antes do colonialismo ilustrado, mas deixando nele suas marcas e resquícios; passando pela valorização pátria em sua época e apontando para a manutenção do nacional na posterior fase republicana até a chegada da década de 1920 com as investidas dos modernistas paulistas. O projeto de Brasil está fincado em bases barrocas, pois as investidas civilizatórias que lhe sucedem não parecem modificar substancialmente o substrato proveniente do século XVI e XVII.

Agindo assim, mesmo consolidando a visão e a pedagogia neoclássicas de que fazia parte, Araújo Porto Alegre atua no sentido do resgate da história das artes

da época colonial e da preservação daquilo que fora legado do passado; aponta para os críticos futuros a missão acessória de desenvolver ou aprofundar a história de nossos artistas, pois “estas curtas notícias hão de servir de base para trabalhos mais amplos, e desafiar pesquisas acerca dos nossos artistas primitivos” (PORTO ALEGRE, 1891, p. 499). Ele divide a Escola Fluminense em três épocas: a primeira a partir da atuação de Ricardo do Pilar (Colônia), a segunda época com Leandro Joaquim (Reino) e a terceira com a vinda de Debret (Império). Essa terceira época, na qual ele se filia, corresponde ao Brasil emancipado. O barroco, portanto, cabe agora como um início, um “começo” da escola brasileira, pois ele “como estilo de uma época, é parte de um repertório artístico próprio da escola fluminense. Sendo assim, deve ser exaltado e inserido na narrativa mais ampla da história da arte brasileira”. (SQUEFF, 2015, p. 72).

A Escola Brasileira é um projeto de inserção simbólica da nação. Surge com a emancipação política, tem um passado barroco, mas precisa desenvolver-se de tal modo que atinja o qualificativo brasileiro e clássico, portanto civilizado, e não mais os adjetivos “fluminense e barroca” (SQUEFF, 2015, p. 75). Para tal, deve-se entender que a nação e seu projeto podem beber de fontes estrangeiras, pois, na visão do artista gaúcho, sabemos que

[...] não temos nem devemos ter esse patriotismo selvagem que considera o estrangeiro, que nos procura, como um inimigo, pois sabemos que a arte é cosmopolita, e que o homem que a professa pertence ao lugar que está essa mesma arte. (PORTO ALEGRE, 1854, p. 275)

Mesmo sendo a escola do Rio de Janeiro uma “filha legítima da escola de Paris” (PORTO ALEGRE, 1989, p. 104) a noção que desenvolve de patriotismo fica patente em seus escritos. Propugna uma arte brasileira realizando pequenas crônicas da história dessa arte. Os artistas por ele estudados, após passar seu tempo de desprezo pelo barroco, alinhavam-se ao gosto borromínico. Sua trajetória de crítico de arte com intenções de legitimar a afirmação de um projeto de constituição do nacional perfaz-se da pouca importância inicial aos barroquismos para transformar-se no primeiro homem a projetar uma reavaliação do barroco, visto como o precursor do que o crítico chamava “escola brasileira”, e o primeiro, como já salientamos, a usar o termo barroco em sentido estético.

Indo para o campo literário Varnhagen insere, em seu *Florilégio da Poesia Brasileira*, o temo culto e contorcido, associado ao cultismo. Fazendo referências a

Botelho de Oliveira elogia o poeta quando “ele não quer ser demasiado culto”, quando não comete o pior erro de imitar demasiadamente “os poetas d’Itália e Hespanha dessas épocas”, sobretudo Góngora. (VARNHAGEN, 1850, p. 26) A Gregório de Matos, “escravo imitador de Quevedo” (p. 24) não imputa nenhum referente que lembre o termo barroco. Capistrano de Abreu, por sua vez, usa os termos “esotérico” e “gongorismo” (GOMES JÚNIOR, 1998, p. 44). Sílvio Romero, “cultismo amaneirado”, ao se referir ao poeta baiano Gregório de Matos (ROMERO, 1902, p. 149); é elogiado por Oliveira Lima (1896, p. 105); Frota Pessoa, por sua vez, em seu *Crítica e Polêmica* (1902) diz que Botelho de Oliveira se ressentia de um “gongorismo diluído”, e respondendo a “curiosa monografia” que Araripe Júnior dedica a Gregório de Matos a este se refere como

(...) refinadíssimo canalha, obsceno, desrespeitador, extravagante, doente da sua mania de ferir e profanar, praguejador e rancoroso, exercendo a sátira, não com a vocação de um literato ou de um reformador moralista, mas como uma imposição incoercível do seu temperamento, debatendo-se em acessos tão fatais, como os da hidrofobia e da epilepsia. (FROTA PESSOA, 1902, p.11)

O crítico cearense, discordando de Araripe Júnior e de Sílvio Romero, nega a Gregório de Matos o papel fundador de nossa literatura. Adiantava, sem o saber, uma das maiores polêmicas do pensamento barroco no Brasil. Fazendo jus ao título de seu livro, critica e polemiza inclusive sobre Camões, a quem considera uma “sensaboria metrificada” (FROTA PESSOA, 1902, p. 29). Não deixa de ser curioso que antecipsse uma espécie de “sequestro do barroco”, não negando sua existência, posto que não se utilizou do termo, mas por negar a presença de Gregório de Matos como digno poeta das terras brasílicas. Diferentemente do que faria Antonio Candido, também nega aos árcades a fundação da literatura brasileira. Sinal de que em matéria literária, o atraso no que se refere ao barroco como direito ao termo ainda estava em dissonância para com as outras artes.

Nas últimas décadas que transitam do Império para a República, como nos informa Gomes Júnior (1998, p. 44), “começam a aparecer, pouco a pouco, trabalhos mais sistemáticos no que diz respeito à história da arte no Brasil.”, como os cinco volumes do *Pequeno Panorama ou Descrição dos Principais Edifícios da Cidade do*

Rio de Janeiro, de Moreira de Azevedo (1861)¹⁹⁷ e *A arte brasileira: Pintura e Escultura* (1888) de Gonzaga Duque. Ambos os autores já se utilizam do termo barroco como palavra corrente, diferentemente do que acontecia na literatura. No livro de Moreira de Azevedo, assim como aconteceu com Porto Alegre, sobressaem elogiosas considerações sobre o mestre Valentim da Fonseca, “artista nacional” e “artista gênio” de cujas mãos “saíram as estátuas que ornaram a fachada dessa igreja (de Santa Cruz), que no estilo barroco, é talvez o edifício mais regular que existe nesta cidade” (MOREIRA DE AZEVEDO, 1861, p.7). Ao considerar o templo da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, tece elogios a José de Oliveira Rosa, e citando Porto Alegre, em referência ao teto da capela imperial, representando a Virgem no Monte Carmelo reforça que “a ciência de perspectiva, a valentia do claro-escuro, e uma riqueza de imaginação poética formam o apanágio daquela grande obra” (MOREIRA DE AZEVEDO, 1861, p.77). Parece que no que se refere à pintura e escultura, assim como à arquitetura, o barroco entraria como termo próprio a ser considerado, muito embora as investidas no conceito como arte de mau gosto ainda proliferassem em muitas considerações, como as de Gonzaga Duque, e mais tarde, com as de Affonso de Taunay.

Gonzaga Duque, por exemplo, imputa à ideia de decadência um elemento congênito na formação brasileira, uma decadência herdada de Portugal. Associa o barroco aos jesuítas, aos quais “pinta com as cores da prepotência” (GOMES JÚNIOR, 1998, p. 45):

A igreja dos jesuítas é uma flagrante prova do mau gosto e da falta de inteligência que presidiam a formação de suas obras. Os mosteiros e os conventos foram edificadas durante o domínio do estilo barroco, essa brutalidade inventada pelos criadores da Inquisição. (DUQUE-ESTRADA, 1888, p. 7)

Seria, como lembra Guilherme Simões Gomes Júnior, dessa maneira que a palavra barroco voltaria a aparecer no léxico da crítica e da história das artes no Brasil. E, dessa feita, começam a abundar na nossa incipiente história das artes nomes como Araújo Viana (1916, p. 512), para quem a arte barroca é desarmônica e tumultuada; ou Manoel Raymundo Querino (1911, p. 234), que associa também o barroco com os

¹⁹⁷ Também de Moreira de Azevedo, *O Rio de Janeiro: sua história, monumentos, homens notáveis, usos e curiosidades*. Rio de Janeiro: Garnier, 1877. Em seus volumes I e II abundam referências ao termo “estilo barroco”, ora positiva, ora negativamente.

jesuítas e sua “degeneração da arte”. Affonso de Taunay, por sua vez, como herdeiro dos membros da Missão Artística de 1816, apresenta a importância do projeto artístico e civilizatório encabeçado pela Missão, reduzindo a arte colonial à condição de nulidade, ou seja, procurando afastá-la dos signos barrocos previamente positivados por Araújo Porto Alegre. Em livro publicado em 1911 pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro intitulado justamente *A missão artística de 1816* o autor fala que

Salvo uma ou outra manifestação de medíocre intuição do ofício, neste ou naquele primitivo, os nossos pintores e escultores só haviam dado mostras da maior rudimentariedade artística. Nas nossas feíssimas igrejas, exceção feita de uma ou outra, a decoração interna e as telas e painéis provinham de verdadeiros pintamonos. (TAUNAY, 1911, p. 6)¹⁹⁸

Pintamonos articula duas palavras: pintor e monos, uma alusão a um mau pintor, ou pintar como macacos (GOMES JÚNIOR, 1998, p. 50). O próprio Araújo Porto Alegre já aparecera em caricaturas publicadas justamente como “O álbum do pinta-monos”. Assim, a revisitação do termo pela pena de nossos críticos reconsiderou o termo antes mesmo de chegarmos à imaginação barroca desencadeada por Mário de Andrade, como mostram os textos publicados em 1911, quando do bicentenário da cidade de Ouro Preto.

O ano de 1911 concebeu um fausto comemorativo, uma festa solene para celebrar o bicentenário da antiga Vila Rica. No livro que saiu como um dos produtos da celebração festiva¹⁹⁹ encontram-se artigos de autoridades, políticos, historiadores, especialistas e diletantes sobre aspectos condizentes com as áreas de atuação dos colaboradores. Assim, Diogo de Vasconcelos escrevendo sobre “A obra de arte” para o bicentenário acaba por entregar mais que “um inventário puramente descritivo das obras de arte” (VASCONCELOS, 2011, p. 144) da “cidade barroca” (BAETA, 2017) e “letrada” (RAMA, 2015). Tanto abrangente quanto minucioso, o “primeiro ensaio sobre a arte colonial em Minas” (MENDES, 2003, p. 74) chama a atenção por ainda o “barroco estar sempre articulado a *jesuítico*, ou então subentendido na expressão

¹⁹⁸ Na reedição de sua *A missão artística no Brasil* no ano de 1956, quando o “pensamento barroco” já se havia afirmado e as considerações sobre o estilo barroco no Brasil já haviam ganhado outro âmbito, o autor suaviza as enfáticas palavras com as quais se referia aos artistas brasileiros, lendo-se: “Salvo uma ou outra manifestação de maior intuição por vezes notável e muito notável até, como no caso de Antônio Francisco Lisboa, os nossos pintores e escultores só haviam dado medíocres mostras de autodidatismo.”

¹⁹⁹ Reeditado em 2011 para o tricentenário da cidade de Ouro Preto sob os cuidados da professora Maria Silami Ibrahim Drummond.

estilo jesuítico” (GOMES JÚNIOR, 1998, p. 47), revelando, segundo Mendes (2003, p. 74) um “implícito julgamento que lhes é favorável”.

A Companhia de Jesus, como se sabe, criada para fazer frente ao protestantismo, e sair à conversão dos fiéis, entre outros recursos característicos acertou de criar um estilo próprio nas igrejas que houvesse de levantar onde quer que estabelecesse colégios e missões. (...) Ora, os jesuítas não eram homens para instrumentos gastos, ou contraproducentes; e neste caso trataram de inventar para si um estilo combinando os elementos do românico e do barroco italiano, que mais ao almejo se prestasse. (VASCONCELOS, 2011, p. 150)

Esse estilo criado pelos jesuítas será chamado várias vezes pelo historiador de barroco jesuítico: uma adjetivação muito mais menoscabada pelos historiadores da arte do que o propalado “barroco mineiro” cunhado pelos modernistas e divulgado pelos ensaios de Lourival Gomes Machado. Para Vasconcelos (2011, p. 144), as artes plásticas “companheiras inseparáveis e fiéis da poesia religiosa” estavam tanto ainda ligadas ao jesuitismo como práxis barroca, quanto irmanavam-se à poesia de cunho religioso, católico, jesuíta.

Mesmo escusando-se previamente de um amadorismo, o estilo cuidadoso de Vasconcelos, com suas descrições pormenorizadas, revela um olhar que conjuga signos aos relevantes esteticismos propiciados pela concatenação lúdica entre várias formas artísticas: arquitetura, escultura, pintura, poesia. Ademais, notou Guilherme Simões Gomes Júnior (1998, p. 46) que o historiador mineiro optou por grafar a palavra “*baroco*” apenas com um erre, opção que para o autor de *Palavra Peregrina* (1998, p. 46) “pode ser vista como um indício, no plano do significante, da própria indecisão que recai sobre o significado do termo”. Não pretendemos aqui uma sociologia grafológica do étimo “barroco”, de sua representação gráfica como “indício de indecisão”. Contudo, as decisões das pesquisadoras Nancy Maria Mendes (2003) e Maria Silami Ibrahim Drummond (2011) – as quais organizaram e reproduziram, entre outros, o texto do iminente historiador – acabaram por grafar o vocábulo, sem explicações pela decisão, com os conhecidos dois erres, perdendo a nuance pela régua niveladora da atualização ortográfica, desdenhando as opções intrínsecas do uso gráfico que, mesmo que não revele “indecisões”, aponta para uma forma interessante de posicionamento.

O texto de Vasconcelos descreve e revela a arte colonial em Minas Gerais. Arte barroca e jesuítica em sua avaliação, Diogo foi lido por Mário de Andrade. Este,

buscando no barroco o gérmen da nacionalidade, encontra uma Minas da década de 1920 preta de histórias e reavaliações de figuras-ícone, como o Aleijadinho, ajudando a sedimentar por pesquisas e excursos vários a gestação de um projeto nacionalista de cunho patrimonial, agora em vertente modernista.

3.3 O MODERNISMO

Gomes Júnior, preocupado com o uso do termo barroco por Mário de Andrade nas avaliações do poeta sobre a arte mineira, parece supervalorizar o Expressionismo nos escritos e conferências do autor de *Macunaíma*. Obviamente que o Expressionismo, como já notou Benjamin (1984), recupera de certa forma as dilacerações barrocas, sofrendo de uma empatia já observada por alguns estudos como veremos adiante. Gomes Júnior acredita que a fuga expressionista para vincular a arte do mestre Antônio com algo distinto do que depois seria finalmente chamado “barroco” se desse de maneira distinta da empatia assinalada por Walter Benjamin, verificando-se mais como um subterfúgio que respondesse às inquietações de Mário de Andrade em não utilizar do termo barroco que tanto o “incomodava”.

De fato, Mario de Andrade – em uma série de artigos publicados em 1920 na *Revista do Brasil*, intitulada “A arte religiosa no Brasil” –, ressalta um “gênio inculto”, criador de “um realismo incorreto”, definindo, de certa forma, o “rudimentar” e o “feio” como categorias estéticas (ANDRADE, 1920, p. 105). Mais tarde, retomando as ideias desse artigo inicial, publica *O Aleijadinho* (1928), ensaio depois presente em *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*, publicado postumamente em 1965. No ensaio de 1928, constrói uma versão barroco-expressionista, advogando para o Aleijadinho o “direito de errar” (FABRIS, 1983), ou seja, de fazer imagens vistas aos olhos dos outros como feias, sem que isso desmerecesse o trabalho do escultor. A visão primitivista que se tinha do artista, principalmente depois da descrição que faz de suas obras um Richard Burton – leitura refutada por Mário de Andrade –, é contraposta pela personalização que o poeta atribui ao gênio “em toda a eficácia do termo” e sua graça “mais sensual e encantadora, por uma delicadeza tão suave, eminentemente brasileiras” (ANDRADE, 1965, p. 29). O artista mineiro observado por Mário de Andrade por expressar “um sentimento mais gótico e expressionista” (ANDRADE, 1965, p. 40) é nesse âmbito contraposto pela visão caricatural que dele se tinha. O “deformador

sistemático” leva um Mário de Andrade influenciado pela cultura alemã a “buscar no passado da história da arte exemplos que possam fazer compreender melhor a magnitude do “gênio nacional”” (FABRIS, 1983, p. 227).

Para muitos autores, o Expressionismo que se desenvolve na Alemanha é a escola da componente romântica naquela dupla de “constantes” espirituais, que opunham o classicismo latino mediterrâneo ao gongorismo germânico-nórdico. Romantismo significa, contemporaneamente, desejo de possuir a realidade, angústia de ser por ela possuído, englobando em suas manifestações o gótico e o barroco, que, segundo alguns historiadores, ressurgem no expressionismo. (FABRIS, 1983, p. 229)

Com essas articulações entre diferentes períodos do pensamento, a história das nações converte-se “numa aguda consciência do presente” (FABRIS, 1983, p. 229). Aleijadinho, graças à estratégia de Mário de Andrade em respaldar-se nas deformidades como signo expressionista, ganha o status de representante da nossa formação psicológica, um “gênio americano” (ANDRADE, 1965, p. 40). Passa ele a ser brasileiro porque “aconteceu no Brasil”, mas alça assim uma categoria universal, para além das noções patrióticas.

Benjamin, colocando-se na corrente de reatualização do barroco na Alemanha pela via expressionista, recupera a idade barroca e seu “completo abandono da via medieval do desdém e do profetismo apocalíptico”, implicando “a solução mundana de todas as questões metafísicas” (PERNIOLA, 2009, p. 148). Traçando um paralelo entre os dois movimentos, Riegl e Worringer já no início do século apontavam a estética do exemplar – a cópia do clássico grego – sendo substituída por uma estética do simulacro: perfil barroco por excelência e que os pesquisadores alemães assemelhavam à estética expressionista. Essa última, verificada no central ensaio de Benjamin, contudo não responderia à solução barroca de poder vivenciar as modificações de maneira positiva, posto que aos expressionistas faltava maior diálogo com os contemporâneos, algo que, na literatura barroca, por exemplo, mostrou-se como chave decisória na permanência do estilo. Benjamin faz notar a partir do “drama barroco” uma emotividade comum em ambos os movimentos, ambos revelando por causa disso “uma vontade artística” (PERNIOLA, 2009, p. 148).

Não vemos, portanto, diferenciação dessa aproximação com a que estabeleceu Mário de Andrade na apreciação das obras do Aleijadinho. A tentativa de a um só tempo permitir um escultor-arquiteto não somente “nacional”, como americano, extrapolando ao mesmo tempo em que o afirmava, sua nacionalidade pela

estratégia expressionista não parece condizer com uma “negação barroca” perpetrada por Mário em proveito da escola alemã. Acreditamos, ao contrário, que Mário de Andrade utilizou-se da categoria mais como similitude que como diferença, pois justamente a deformação para com os padrões europeus aliada a uma geografia distante do mar, ou seja, seu momento histórico aliado a uma visão agônica na sua biografia que permitiram que o barroco aqui se estilizasse.

Para nós não é o fato de o termo “barroco” poder significar para Mário de Andrade, e para os modernistas, algo distinto do que se tornou ao longo das décadas posteriores, sé é que assim foi, o fator decisório; nem mesmo se eles, os modernistas, olhavam o termo com desconfiança na caracterização de um estilo; mas justamente, pensamos nós, reside na força que o termo ganhará a partir desses primórdios da reavaliação iniciada em meados do século XX, força essa impulsionada pelas intervenções marioandradinas em sua avaliação da arte religiosa colonial no Brasil. O que, portanto, descambará no “pensamento barroco” é já a construção de uma discursividade com diversos vetores apontando para uma ideia – verificada nos séculos XVII e XVIII –, sendo corroborada, afirmada (ou negada) e construída pela colaboração de vários ensaístas e agentes culturais não a ela de todo responsáveis, mas propagadores em potencial, como os que estamos aqui elencando. A apropriação crítica desses momentos que no século XIX sofriam com a adequação do academicismo a um projeto nacional colocaria os modernistas na vanguarda de uma afirmação identitária, múltipla e étnica. Esse discurso, recuperando o que chamaríamos de nacionalismo imaginado – como nos lembra Benedict Anderson (2008) – apontará com seus frutos, mesmo que não orgânica e sistematicamente pensados, como uma articulação que se acaba construindo e fortalecendo e aparecerá em meados do século XX, quando mais crises modernas aparecerem, fazendo os agentes das artes voltarem-se não somente para as raízes, mas para essa trilha que até agora se estava construindo, facilitando as rotas para os resquícios que, ressurgidos, tornam a nos questionar sobre a origem dos colapsos do homem moderno.

No artigo intitulado “O Aleijadinho” (1928), Mário de Andrade lembra a posição central da cidade do Rio de Janeiro como representante do “instinto burocrático de nacionalidade”, algo composto, construído como coração do projeto da nação independente. Uma nacionalidade, diríamos, de escritório, de gabinete. De outro lado tínhamos na década de 1920 o período “de maior mal estar para a entidade nacional”

(ANDRADE, 1965, p. 15), o qual lançava e recuperava um outro período, o de meados do XVIII, quando a “inconsciência nacional” proclamava a necessidade de construí-la, como vemos no ícone como cidade, o Rio de Janeiro. Para além disso, havia uma “expansividade antimarítima” das Minas Gerais – expansividade provinda de uma formação que conformava “gigantescas aluviões humanas de diferentes procedências, com o acaso juntando grupos humanos díspares em origem, mentalidade, hábitos, tarefas, propósitos e expansões espirituais obrigados a uma consciência em comum” (CURT LANGE, 1969, p. 16), ou seja, uma expansão que começou a se projetar nos Setecentos para além da geografia montanhosa, levando os artistas mineiros a pontificar também na burocrática capital do país, como Mestre Valentim, “mineiro sem discussão” (ANDRADE, 1965, p. 16), ícone do projeto civilizatório e protegido do vice-rei.

Aliados a esses dois quesitos – o Rio de Janeiro burocrático e projetista de nacionalismos; a influência dos artistas mineiros – há para Mário de Andrade a figura do mulato e sua afirmação no processo artístico e econômico do Brasil do século XVIII. Esses mestiços afirmavam-se como artistas novos nascido na Colônia, os quais “deformavam sem sistematização possível a lição ultramarina” (ANDRADE, 1965, p. 17), sendo para ele o Aleijadinho o principal representante dessa raça e arte que já se impunham como brasileiras. Mário de Andrade, além de uma releitura estético-histórica do período acaba por fazer um “elogio da mulataria”. Em uma época ainda marcada pelos preconceitos contra a miscigenação – criticados por ele (1965, p. 17) em Capistrano de Abreu, Oliveira Lima e Graça Aranha –, período, portanto, anterior à contribuição da antropologia cultural à análise do afro-brasileiro, seus ensaios são dignos de um pioneirismo (DIAS, 1969). Os mulatos seriam, conforme a análise de Dias (1969) os representantes dos “estratos intermediários” (nem negros para os quais somente caberiam as tarefas mais pesadas; nem brancos que por sua ideologia viam os trabalhos manuais com preconceito), espécie de classe média urbana que por muito tempo teve sua contribuição à história eclipsada pelos representantes do poder esbranquiçado. Daí o pioneirismo e importância do ensaio de Mário. Recuperando figuras como Mestre Valentim e Antônio Lisboa, é para esse último que o signo da miscigenação mais mostrou-se valorizado.

Artista-síntese da mestiçagem, Aleijadinho “reinventava em Vila Rica uma existência de artista do Renascimento” (ANDRADE, 1965, p. 21), ou seja, representa o conceito “totalista” do artista que não é somente músico, mas ator e poeta; não

somente escultor, mas arquiteto e entalhador; artista que trabalha em conjunto, com os discípulos completando a obra do mestre, matéria que acendeu a chama da desconfiança da ala “antibarroca”²⁰⁰ do pensamento barroco, aquela ala que, entre outras coisas buscaram (e buscam) desmerecer o mestre Antônio como figura histórica, colocando em suspeição a autoria, por não entenderem, entre outras coisas, que as oficinas respondiam a uma dinâmica diferenciada nas assinaturas das obras.

Para Mário de Andrade, o Aleijadinho era de todos os artistas “o único que se poderá dizer nacional pela originalidade de suas soluções”; e “era um inconsciente de outras existências melhores de além-mar” (ANDRADE, 1965, p. 45). Destaca, assim, novamente, um universalismo e um nativismo. Esse último, como função social da arte mineira permite mostrar que, apesar dos modelos tomados dos europeus, os artistas “conseguiram (ou não puderam evitar) imprimir um tom brasileiro em suas obras” (DIAS, 1969, p. 65), ou nas palavras de um não muito distante Mário de Andrade de 1920 (p. 103), quando o barroco entre nós se estiliza e os autóctones – como Aleijadinho – “tomaram um caráter mais bem determinado e, poderíamos dizer, muito mais nacional”. (ANDRADE, 1920, p. 103)

A trajetória de Mário de Andrade é bem conhecida e abunda em diversos textos sobre o barroco no Brasil. Inicia-se com a visita do poeta a Congonhas do Campo em 1917; passa pela publicação de 4 artigos sobre a “Arte religiosa no Brasil”, na *Revista do Brasil*; com publicações levemente reformuladas dos mesmos textos em jornais, até culminar com a caravana dos modernistas à Minas Gerais, em 1924. Nessas incursões de um Mário esteta, historiador diletante e expressionista, o ponto alto da dita “Viagem de descoberta do Brasil”, como a apelidou Oswald de Andrade, não deixa de configurar, como sustentamos, uma revisão crítica do passado, uma reinvenção – barroca – dele.

No ano de 1928 *O Jornal*, dedicou um número especial à Minas Gerais com artigos de Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Lúcio Costa, João Alphonsus e outros intelectuais ligados ao modernismo. Essa publicação, fruto do diálogo entre os grupos modernistas ocasionado pela famosa “caravana” foi decisiva na tomada de posição pelo sectarismo mineiro, produzindo maiores e melhores reflexões sobre o estilo artístico. “Frutos de um grande desejo de conhecer o passado e de refletir sobre os dilemas da identidade cultural da nação” (GOMES

²⁰⁰ Trataremos dessa “ala antibarroca” em capítulo próprio.

JÚNIOR, 1998, p. 61), as reflexões acerca da arte propiciadas pelas viagens às cidades históricas propuseram articulações de diversos entes em um debate que se desenvolveria ao longo das décadas seguintes. Há Oswald de Andrade, com os poemas da série mineira de *Pau Brasil* que, a despeito de todo cosmopolitismo já verificado quando de suas viagens pela Europa desde 1912, apareceria o signo barroco pela noção antropofágica que desenvolveria depois, culminado como um dos motes do pensamento barroco em fins da década de 1940; há Manuel Bandeira com o *Guia de Ouro Preto*, livro clássico que registra as impressões do poeta pernambucano pelas ruas e monumentos de uma Ouro Preto em destaque; há o crescimento da figura do Aleijadinho no imaginário popular, tornando-se uma espécie de herói dramático da cena barroca colonial; há, por fim, um engajamento mais explícito da célula modernista mineira, articulando-se em considerações de cunho mais especificamente literário sobre as cidades da região aurífera, de onde provinham vários de seus escritores

É sobre esse panorama que se exerce a poderosa reflexão crítica dos modernistas, com desdobramentos que se verificam entre esses literatos – o grupo regional de Minas –, pois é inegável que esse grupo, influenciado pelos colegas paulistas, aprofundou o conhecimento e o interesse pela Minas colonial, tanto valorizando a cultura da região histórica, quanto retomando a continuidade da vida intelectual mineira: rompendo com os padrões estéticos do academicismo da geração imediatamente anterior, procuravam filiar-se a uma ascendência arcádica, e com os resquícios verificados na a geração de Alphonsus de Guimaraens. Para Fernando Correia Dias (1972, p. 10), é “possível dizer que os paulistas reforçaram essa posição dos mineiros, criando novos incentivos de reencontro com essas fontes do passado cultural da região”. Contribuição importante desse “constructo barroco”, a viagem dos modernistas paulistas ao *locus* barroco das Minas Gerais propiciou uma avaliação crítica da arte colonial brasileira, e concordando com Fernando Correia Dias (1969, p. 69):

Cremos que a correta avaliação crítica, tanto do ponto de vista estético como sob o ângulo da história cultural, só se configurou verdadeiramente com o movimento modernista. Os intelectuais, anteriormente, visualizavam a arte mineira como manifestação congelada do passado.

Esse contato do modernismo com o passado das Minas, e sua articulação para com a intelectualidade modernista mineira, como João Alphonsus e Drummond,

foram elementos-chave na reavaliação da arte colonial. O fato de a “caravana” passear pelas cidades históricas acendeu considerações do grupo mineiro para com o passado de seu próprio estado, como comprovam os textos produzidos por Carlos Drummond sobre a arte colonial mineira. Se esse passado no centro da modernidade de Minas Gerais fez com que houvesse algumas polaridades nos escritos dos mineiros, ocasionando ambiguidades nas relações regional-universal em um Ronald de Carvalho ou um João Alphonsus, a fatura, contudo, mostra-se realizada em uma dinâmica que extrapola o eixo Rio-São Paulo, convidando os próprios mineiros a notar com outro olhar as ruínas que os cercavam. Já na primeira edição d’*A Revista*, periódico do grupo mineiro “Estrela” encabeçado por, entre outros, Carlos Drummond de Andrade e Emílio Moura, aparece em sua “Marginália” um pequeno texto (não assinado), o qual elogia o encontro com os paulistas:

Folgamos em ver realizado o sonho do grupo de intelectuais paulistas que, (n)o ano passado, fez uma longa e proveitosa excursão às nossas cidades históricas. Aliás, o sonho era de todos, paulistas ou mineiros, que temos a coragem de nos preocupar com assuntos de arte nesse tempo de vida cara e de revoluções caudilhescas. Em Belo Horizonte, os novos bandeirantes trataram com entusiasmo de lançar as bases de uma associação que tivesse por fim defender o nosso malbaratado patrimônio artístico. A ideia floresceu. A comissão escolhida pelo Sr. Mello Vianna tratará provavelmente de estabelecer uma sociedade protetora das obras de arte em Minas (*A Revista*, nº 1, 1925, p. 46).

Há, ainda, um novo interesse da classe dos políticos, dirigentes e administradores locais, os quais antes se caracterizavam por um comodismo à tarefa de cultivar uma tradição representada pelas velhas cidades “ligadas aos episódios libertários do Século XVIII e, ainda, às raízes do catolicismo devocional mineiro” (DIAS, 1972, p. 9), e que agora passam a voltar-se com outra ótica para a realidade da arte mineira. Dessa forma, constata-se que não foram somente os escritores, mas também membros de uma elite política que se voltaram empenhadamente para a arte como patrimônio, a qual devia ser preservada vigorosamente.

Com a vinda da caravana de Cendrars para Minas, sua passagem por Belo Horizonte chamou a atenção do secretário do governo Raul Soares, Daniel de Carvalho (que os ciceroneou na capital), que, juntamente com Melo Viana – futuro presidente de Minas, encontrou os modernistas e os recepcionou. É lícito supor que homens de governo foram influenciados pela caravana, e que essa ascendente elite política no poder foi arejada por uma nova visão para a arte colonial e sua importância

como patrimônio histórico. Precisava-se, por fim, de uma institucionalização da ideia patrimonial, e foi o que ocorreu com a criação de um mecanismo de preservação do patrimônio artístico, um órgão oficial em que orbitaram grupos de intelectuais cuja *expertise* era incontestável, mostrando ao longo do tempo uma metodologia mais técnica na descrição da arte mineira. Criou-se, então, em 1937, o órgão chamado SPHAN²⁰¹, tendo à frente Rodrigo Melo Franco de Andrade, homem ligado ao modernismo e testemunhado de perto por Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade, instituição que zelaria pelo patrimônio não somente mineiro, mas do nacional.

O SPHAN iria realizar uma espécie de trabalho de base, no sentido de dar à reflexão sobre a arte brasileira uma maior consistência. A maior parte dos artigos que começam a ser publicados nos primeiros números da revista do *Serviço* é coerente com essa nova mentalidade. (GOMES JÚNIOR, 1998, p. 65)

Com as intervenções de Mário de Andrade, com a publicação de artigos de outros escritores ligados ao modernismo, com a caravana paulista mostrando as cidades históricas a Blaise Cendrars, com a articulação com o grupo mineiro, a criação do SPHAN, a manutenção patrimonial por uma nova elite, tanto intelectual como política, com a redescoberta do Aleijadinho pode-se suspeitar, mesmo que o argumento soe teleológico, que o modernismo propiciou novas interpretações, as quais iriam solidificar-se no pós-Segunda Guerra – momento em que a arte e o papel social do artista voltariam a ser questionados. Os modernistas abriram um espaço para discussão no qual o barroco passaria a ser visto de forma mais técnica, afastando-se das costureiras abordagens impressionistas, embora ainda mais notado seu lado plástico.

O mesmo Mário de Andrade gongorofóbico, que do alto de sua *A Escrava que não é Isaura* gritava que “É preciso não repetir Góngora!” (ANDRADE, 2009, p. 276), elogia em 1941 *O Ateneu*, de Raul Pompeia, escritor que foi “a última e derradeiramente legítima expressão do barroco entre nós; e por muitas vezes, no seu grande livro, atingiu com a palavra a beleza estridente dos ouros da Santo Antônio carioca ou da São Francisco baiana.” (ANDRADE, 2002, p. 204.)

A partir da contribuição modernista na releitura das artes coloniais mineiras, criou-se uma linha contínua e coerente de estudos, nos quais se destacaria, na história

²⁰¹ Foi criado em 1937 sob a sigla SPHAN; em 1946 passa a chamar-se DPHAN. Em 1970 passa a chamar-se IPHAN.

da afirmação de um pensamento barroco no Brasil, os estudos de cunho técnico com as contribuições, sobretudo, de três estrangeiros que analisando sociológica, formal e literariamente o barroco como categoria, sedimentaram, pela contribuição de outras ciências, o fulcro que se estabeleceu para o debate, por fim, crítico-literário. Esses três foram Roger Bastide, Hannah Levy e Otto Maria Carpeaux, profissionais que já inseriram preceitos analíticos advindos do estudo das grandes teorias do barroco que circulavam pela Europa e que aqui, com sua ajuda, foram esses preceitos no debate estético também inseridos.

3.4 ESTRANGEIROS

Na história sobre o barroco no Brasil é comum a visão do estrangeiro que por aqui passou. Mário de Andrade já sintetizava esses olhares em artigo previamente abordado: Saint-Hilaire, Richard Burton, Von Weech têm suas observações resumidas pelo autor paulista. O próprio Manuel Bandeira em seu *Guia de Ouro Preto*²⁰² aborda a presença dos viajantes que visitaram a cidade histórica. Contudo, o que a nós interessa são os olhares de outros três estrangeiros que, residindo no Brasil e aqui se estabelecendo com fins de pesquisa e ensino, ajudaram a traçar os rumos do signo barroco pela vertente especializada: Bastide, Levy e Carpeaux.

O professor Roger Bastide (1898-1974) aportou no Brasil em 1938 para trabalhar na recém-fundada USP, lecionando Sociologia no Departamento de Ciências Sociais. Estrangeiro de outra tradição intelectual – discípulo de Durkheim –, já no início da década seguinte (1941) lançou um pequeno trabalho intitulado *Psicanálise do Cafuné*. Nesse conjunto de ensaios encontram-se os textos “O mito do Aleijadinho” e “Sociologia do Barroco no Brasil”, nos quais tenta compreender o fenômeno artístico sob a ótica das representações coletivas.

Para se entender como chega a tais conclusões, ou como conforma uma “sociologia estética” ao barroco, é preciso deixar ver que certas proposições gerais enquadram-se em uma cultura; há leis gerais operando em adaptação no particular,

²⁰² BANDEIRA, Manuel. **Guia de Ouro Preto**. São Paulo: Global, 2015. A descrição dos comentários dos estrangeiros acontece nas páginas 31 a 39, e são Antônio Andreoni, dito Antonil, John Mawe, Auguste de Saint-Hilaire, John Luccock, o Reverendo Walsh, George Gardner, Castelnau, Milliet de Saint-Adolphe e Sir Richard Francis Burton.

como no caso brasileiro. A Minas Gerais opulenta em artes, constata Bastide, não o era economicamente. Seu apogeu econômico – e essa seria uma lei geral – não coincide com a magnitude artística verificada posteriormente, quando o ouro começa a escassear, depois de violentamente drenado aos caprichos da corte portuguesa, ou seja, tal magnitude artística viria “em atraso, e seu brilho só resplandece com todo o fulgor quando já se inicia a decadência do país.” (BASTIDE, 1941, p. 8). Notado que o “ócio no luxo” é que favorece as artes, cabe ao sociólogo, apoiado nos textos de Mário de Andrade sobre Aleijadinho, traçar uma sociologia do barroco para o artista mineiro.

O Aleijadinho seria para ele um herói dramático, catártico pela maldição romântica que persegue os heróis. Diferentemente da figura oriental do artista como “santo”, o status heroico conjuga em si certa responsabilidade proveniente de sua condição: o artista não é, igual ao herói épico ou dramático convencionais, um homem comum; é sobre-humano, semideus, demoníaco; a ele cabe destinos como a surdez de Beethoven, a miséria de Rimbaud, a doença de Mozart. As representações coletivas encarregam-se de construí-lo, e a figura do Aleijadinho passa a representar e significar um desejo de ascensão dos menos favorecidos.

Assim o mito de Aleijadinho segue as leis da mitologização ocidental do artista. Mas, naturalmente, como esse processo ocorre em um meio social diferente, não pode deixar de se colorir com matizes especiais. Nessa sociedade hierarquizada racialmente, o povo vai colocar, com efeito, na vida desse mulato, sua vontade de ascensão, sua nostalgia de homem de cor. Os anjos de S. Francisco seriam, de acordo com a tradição, o próprio filho de Francisco Lisboa, uma glorificação religiosa do mestiço, portanto. E a história da imagem de S. Jorge, caricatura de José Romão, exprime o desejo de desforra dos pequenos contra os grandes. (BASTIDE, 1941, p. 19)

Há, no trabalho de Bastide, problemas e questões por aqui ainda não devidamente trabalhados, como a “força telúrica” nas representações arquitetônicas, ideia que vingou por certo tempo entre nossos vizinhos hispânicos, preenchendo visões impressionistas de que a terra seria representada para o plano curvilíneo nas decorações das fachadas das igrejas. Há, ainda, o problema do diálogo entre raças, do contato e da distância com as matrizes, o que poderia resultar em representações de cânones culturais, tanto sobreviventes de culturas desterradas, como os escravos, quanto propiciadoras de formas mescladas, sincréticas, uma “mestiçagem estética”, signo visto também no barroco brasileiro, mas não de todo determinante como resolução do problema. Assim como as “facilidades do telurismo”, o exame das

influências raciais implica, na visão de Bastide, uma sociologia que, estudando as relações e negociações do sagrado em determinados povos, engendra um novo arcabouço de representações. Contudo, ambas as proposições não explicariam em definitivo o desenvolvimento do barroco brasileiro, pois “não basta que duas culturas ou duas artes estejam em contato para se estabelecer imediatamente uma permuta de influências (BASTIDE, 1941, p. 24)”, sendo necessária uma maturidade espiritual, um estado de espírito entre os agentes envolvidos.

O autor chama a atenção para a estratificação social na época colonial como um fator decisivo na não americanização da arte – como aconteceu no México. No caso da arte lusitana, a influência se daria com a caracterização dos africanos no fabrico dos santos. Os contatos estéticos revelariam relações de poder, com a introdução de certo misticismo caracterizando uma ordem psicológica dos homens do tempo. À uma sensibilidade refletindo certa “ingenuidade exótica” advinda da apreciação das formas barrocas por vias tradicionais, ele coloca a sociologia estética como método diferenciado de abordagem, intervenção que pode lançar novas luzes ao trato do barroco.

O problema do barroco encarado por esse ângulo é até então no Brasil uma novidade. Trilhando justamente o caminho não desimportante de olhares dinamizados pela circunstancialidades que refletiam intervenções de nacionalismos justificados, do dilentantismo não engajado, nossos estetas, historiadores e ensaístas não tinham – por força de outras condicionantes – abordado o problema por via mais técnica. A visão de Bastide lança um olhar sociológico para um problema estético.

Intenta, assim, seguindo os passos dos historiadores da arte na Europa, projetar as linhas dessa sociologia do barroco, passando do “estudo puramente estético das formas barrocas ao seu estudo sociológico”, pois o barroco “só pode ser compreendido quando o colocarmos em um determinado ambiente de representações coletivas” (BASTIDE, 1941, p. 41). Exemplo disso é a igreja católica barroca exprimindo as transformações dessa coletividade, e também as representações de um “barroco civil, o barroco dos palácios e jardins” (BASTIDE, 1941, p.42), refazendo, esse último, o absolutismo do Estado, evento contudo, muito mais divisado na Europa do que no Brasil mineiro.

Esse barroco, implantado nas sociedades americanas, amoldar-se-á à catequização dos indígenas, à relação dos jesuítas com os colonos ricos – que queriam os padres menos como catequistas do que como capelães em suas fazendas

–, à riqueza (ou a falta dela) que foge para a Metrópole. A sociedade brasileira, diferente da europeia, tem uma representação barroca peculiar de acordo com nossa estrutura social, a qual, pela síntese do professor francês (BASTIDE, 1941, p. 43), caracterizar-se-ia

[...] pela fraqueza da densidade demográfica e a extensão do país, pelo regime do latifúndio, pela estratificação racial e o regime escravagista, pela distância da metrópole, pela diversidade de pontos de vista entre o litoral e o sertão.

Assim, mais que a influência racial (embora importante), ou por causa da influência telúrica, esse nosso barroco, para Bastide, pode ser melhor explicado pelo estudo de seus fatos sociológicos. Bastide deu sua contribuição, portanto, “iluminando o barroco por meio de categorias da sociologia francesa” (GOMES JÚNIOR, 1998, p. 76).

Outra estrangeira que contribuiu, no início da década de 1940, com os rumos da pesquisa sistematizada sobre o barroco brasileiro foi Hannah Levy, a qual reciclou as principais teorias sobre o estilo na Europa e ajudou a qualificar o debate sobre o barroco de maneira mais técnica.

Segundo Lourival Gomes Machado, a má avaliação do barroco, ou o desconhecimento dele entre nós, explicar-se-ia pelas incursões negativas que um Burckhard ou um Croce fizeram do estilo. Esse “retardamento havido na evolução de uma estética autônoma” (GOMES MACHADO, 2010, p.29) seria sanado pela avaliação de teorias críticas sobre o barroco executadas por Hanna Levy.

Hannah Levy (1912–1984) foi uma alemã historiadora da arte. Veio ao Brasil em 1937 “por razões pessoais, muito provavelmente relacionadas à sua origem judaica diante da ascensão do nazismo” (MACHADO, 2017, p. 259). Foi convidada por Rodrigo de Melo Franco a ministrar cursos de história da arte para funcionários do SPHAN e por aqui ficou por dez anos. Sua atuação está enaltecida na série “Pesquisa e Documentação Histórica do IPHAN” (2010), na qual recebeu um número em sua homenagem²⁰³, em que se encontram os cursos por ela ministrados. Quanto à contribuição sobre a história da arte entre nós, desde os primeiros números da Revista do SPHAN encontramos importantes intervenções, sendo a primeira delas, em especial sobre o barroco, do ano de 1941.

²⁰³ N° 5: Hanna Levy no SPHAN: história da arte e patrimônio. NAKAMUTA, Adriana Sanajotti (ORG.). Rio de Janeiro, IPHAN, 2010.

As principais teorias sobre o barroco geral já estavam, na década que se iniciavam os ensaios de Levy, há certo tempo circulando pelas cátedras de ensino das artes. As obras de Dvorak, Balet e Wölfflin já eram debatidas pelos especialistas os quais, como aponta Levy (1941, p. 259), buscavam colocar soluções para o “problema do barroco” mediante três teorizações distintas. Além do mais, as teorias de Eugenio D’Ors, de Werner Weisbach, de Walter Benjamin, de Dámaso Alonso entre outras que respondiam e impulsionavam sistematicamente o problema para a configuração da história da arte em vários países eram de há muito conhecidas. As discussões sobre o barroco giravam, em sua avaliação, por um problema de método que se debatia em valorizar a categoria “barroco” como problema ou histórico, ou artístico.

Em artigo anterior, a historiadora alemã já havia debruçado-se sobre o problema de o historiador da arte ter de limitar-se ou a fazer julgamentos no que refere-se ao artístico, ou simplesmente descrever, obedecendo seu papel de historiador. Confrontando-se com o paradoxo, Hannah Levy interroga: “é possível uma história da arte sem julgamento de valor?” (LEVY, 1940, p. 182). Nessa perspectiva, consoante sua visão para o problema das diferentes teorias serem de teor metodológico, a historiadora elenca tão somente as teorias propugnadas pelo tcheco Dvorak, pelo holandês Balet e pelo suíço Wölfflin “porque esses três sábios podem ser considerados como representantes de três diferentes escolas” (LEVY, 1941, p. 260) presumindo, a nosso ver, que as outras teorias não formavam, ainda em sua época, escola. As três principais correntes teóricas sobre o barroco que mais tarde ficariam sintetizadas por Lourival Gomes Machado²⁰⁴ como formais, históricas e sociológicas encontravam assim vulgarização nos escritos de Hannah Levy.

Dvorak representava a história da arte como uma história do espírito, submetendo a arte ao domínio da filosofia e da religião; Balet usava a sociologia moderna em suas avaliações sobre a arte, situando-a entre os domínios das manifestações materiais e espirituais do homem; Wölfflin, por fim, considerava a história das artes como história das formas, proclamando a autonomia absoluta da história da arte para com a história em geral. São três visões que de certa forma

²⁰⁴ O crítico em seu clássico “Teorias sobre o barroco” (1953) recupera o ensaio de Hannah Levy de 1941, expandindo a análise e adicionando nomes como D’Ors, Weisbach, Focillon, Worringer e Hauser, sintetizando, conforme observou Rodrigo Duarte (Revista *BARROCO* 18, 2000, p. 31), as principais correntes em genético-formais e genético-sociais.

alimentam o debate e, recuperados pelo olhar de Levy, são trazidos à tona no complexo teórico em que iriam operar naquela década aqui também no Brasil.

Para Wölfflin, discípulo de Riegl, a evolução do clássico ao barroco faz-se em uma independência absoluta da história geral, obedecendo leis próprias. Seu livro *Conceitos fundamentais da história da arte*, de 1915, opõe pares formais da Renascença e do barroco, em que esse último obedeceria características opostas às do renascimento. O método de “indução comparada” aliando cinco categorias distintas verificáveis nas diferenças entre o Renascimento e o Barroco são por ela criticadas²⁰⁵.

Embora sendo barroco e ligado ao esquema das cinco características mencionadas, um tal estilo pode abranger os mais diversos conteúdos e expressões. Digamos imediatamente que Wölfflin não nos fornece, em nenhuma de suas obras, uma prova para essa última afirmação(...). (LEVY, 1941, p. 262)

Sua análise à tese de Wölfflin também censura nele o exame das características apenas formais das obras de arte, sem tentar interpretar essas obras quanto ao conteúdo, à individualidade dos artistas, etc, bem como critica a aplicação de conceitos estilísticos para formas históricas distintas, pois aniquilam “toda possibilidade de apreender as características particulares que distinguem uma época histórica da outra” (LEVY, 1941, p. 265), anulando o reconhecimento, dentro do caráter estilístico, da existência de variedades e estilos particulares.

Já para Dvorak, a história da arte é a expressão das ideias que dominam a humanidade, cabendo ao historiador da arte reconhecer nas obras o reflexo dessas ideias. Tese igualmente insuficiente para a historiadora alemã, a de Dvorak, sustenta o paralelismo absoluto entre todas as expressões e de todos os conteúdos espirituais de determinada época, em uma relação interior entre o artístico e o espiritual. Assim Dvorak reconhece inadmissível a aplicação de critérios de uma época em outra distinta, como fez Wölfflin. Contudo, na sua teorização, o teórico tcheco aborda cada obra de arte como única, um fenômeno particular, algo nunca dado *a priori*. Isso o leva a privilegiar muito mais o maneirismo do que o barroco, inclusive em cursos que dava sobre esse último (LEVY, 1941, p. 268). Além disso, ele dá especial ênfase à filosofia e à religião como conformadores de determinados espíritos, ficando sua explicação

²⁰⁵ Para a Renascença essas categorias são: o linear, o plano, a forma fechada, a unidade divisível, a clareza absoluta; para o barroco são o pictórico, a profundidade, a forma aberta, a unidade indivisível, a clareza relativa. Essas séries são o substrato da teoria do suíço para as artes plásticas, as quais seriam tomadas mais tarde pela análise literária. Para Wölfflin, as formas evoluem de clássicas para barrocas ao longo do tempo.

demasiado sumária, arbitrária e excluindo, como Wölfflin fez com a separação entre história da arte e história geral, a história material e política.

O último analisado por Levy é Leo Balet. Ele demonstra que a essência da arte barroca está ligada ao Absolutismo. Há entre eles uma relação causal.

Segundo Balet, a característica essencial do absolutismo, característica que domina toda a vida social, cultural, política, etc. do século XVII e da primeira metade do século XVIII, é o exibicionismo do poder absoluto. É esse exibicionismo do poder absoluto que determina, antes de tudo, o caráter geral da arte barroca e é esse exibicionismo que explica também os múltiplos aspectos desse estilo. (LEVY, 1941, p. 276)

O absoluto, ilimitado de poder se expressaria no movimento irracional, na virtuosidade, na técnica refinada e na deformação das formas naturais que caracterizariam a arte barroca. Ora, existem diversas maneiras de manifestar poder e riqueza e ao período barroco não se poderia justificar essa teoria como única e exclusiva. Todavia, em relação às teorias de Wölfflin e de Dvorak, a teorização de Balet seria a mais fértil, pois ela explicaria materialmente os conceitos abstratos do mestre suíço e poderia explicar as transformações das ideias em Dvorak.

Nisso tudo, e pensando com Levy, como aplicar essas teorias ao barroco brasileiro? Se aplicarmos a teoria wölffliana ao barroco como um ramo da arte portuguesa, um prolongamento dela, as cinco séries de Wölfflin fariam todo o sentido. Contudo, se pensarmos nas diferenciações entre o barroco luso e o “mineiro” por exemplo, com suas adequações ao ritmo de vida e geografia, as singularidades que apresenta a teoria imanente de Wölfflin e sua evolução estilística já mostram-se comprometidas. Nesse caso, a teoria de Dvorak tentaria explicar tais diferenças “pela constatação de que as principais correntes espirituais eram diferentes num e noutro caso”, o que também não resolve o problema, somente “o coloca em outro plano” (LEVY, 1941, p. 283). A teoria de Balet, que explica os fenômenos artísticos pela sua relação com outras condicionantes históricas existentes numa época determinada, é a que, com todas as censuras que a historiadora alemã lhe coloca, a única apta a resolver “também os problemas da história da arte brasileira” (LEVY, 1941, p. 283).

Depois dos artigos de Hannah Levy o debate teórico ganha uma nova feição, maior consistência: de uma simples ideia “precariamente definida, utilizada com múltiplos fins, o barroco toma o sentido de categoria estilística” (GOMES JÚNIOR, 1998, p. 73). Assim como Roger Bastide, a presença de uma professora estrangeira ajuda não somente a fomentar o debate, mas a exaurir a condição terminológica do

barroco como categoria estilística e crítica nas artes plásticas e na história da arte brasileira, sintonizando com o que acontecia em outras partes do mundo. Restou, afinal, uma incursão literária. E foi o que fez o terceiro estrangeiro que por aqui aportou: Otto Maria Carpeaux.

Devemos provavelmente a Otto Maria Carpeaux (1900-1978) a demarcação de um “barroco literário”, ou seja, a aplicação dos conceitos da História da Arte para um estudo mais sistemático sobre a poesia e a prosa do período colonial.

Segundo nos conta Afrânio Coutinho (1994), na Europa, pelo menos desde meados da década de 1920, o termo “barroco” em sua especificidade literária já havia ganhado aceitação. Antes disso, desde 1888, quando Heinrich Wölfflin publicou pela primeira vez *Renascença e Barroco*, já o crítico suíço fazia apontamentos literariamente distintos entre Ariosto e Tasso, cujas obras se opunham, no plano literário, ao Renascimento e ao barroco.

A obra de Wölfflin é sumamente importante, não só porque realiza a primeira análise técnica segura do desenvolvimento do estilo em Roma em termos críticos, mas porque contém algumas páginas sobre a possibilidade de aplicar o barroco à literatura e à música. (WELLEK, 1963, p. 70)

Os trabalhos que, no Brasil, existiam antes da vulgarização do termo para as produções literárias do período específico, utilizavam-se de termos como gongorismo, cultismo e conceptismo, quevedismo e similares, muitas vezes deixando transparecer a carga negativa que tais designações acarretavam às obras. As grandes histórias da literatura do século XIX e princípio do XX, desde Varnhagen até Araripe, Romero ou Veríssimo referiam-se ao barroco ainda com essas nomenclaturas aparentadas; da mesma forma, antes da sedimentação do conceito, termos como marinismo, culteranismo, secetismo, eufuismo, preciosismo, silesianismo eram nomes correntes em diversos países. Ademais, uma série de palavras de cunho político ou de natureza puramente cronológica era usada ao referir-se ao período: século de Luís XIV, Século de Ouro, século XVII, etc., palavras que muitas vezes somente buscavam ou uma localização no espaço e no tempo, ou eram escolhidas como depreciação, ligando a arte do período em questão com os signos pejorativos cultural e historicamente aceitos pelas comunidades atingidas.

Precisamente para combater esse sentido pejorativo ligado à literatura de seiscentos é que os estudiosos sentiam a necessidade de um termo novo, isento de conotações estranhas à natureza do fenômeno designado, que

tivesse, ao mesmo tempo, um significado estético-literário-estilístico, de acordo com as novas tendências doutrinárias para as quais se inclinava, desde aquele tempo, a historiografia literária. (COUTINHO, 1994, p. 204)

Carpeaux, estudando o período em artigos que publicou desde os inícios dos anos 1940, valida o conceito artístico para a arte literária. Exemplos desses artigos em que não somente o uso do termo como categoria estilística é recorrente, mas que há um encontro com outras artes do período – como o teatro, a música e a arquitetura – são “Teatro e Estado Barroco”, escrito em 1942; “Gongorismo e neogongorismo” (em que analisa a redescoberta de Góngora e a relação com os escritos de Donne) e principalmente “Tradições Americanas”, em que retrata histórica e sociologicamente as raízes ibéricas, principalmente as do Brasil, analisando o barroco como “forma de pensar” e de viver.

Conhecido, sobretudo, pela monumental *História da Literatura Ocidental*, o intelectual austríaco, radicado no Brasil desde 1939, deixa traços significativos em sua abordagem do barroco nesse livro. Influenciado pelas teorias de Wölfflin, no capítulo que sua *História* dedica ao barroco, Carpeaux procura mostrar a positivação do termo pela dissociação desse com as costumeiras caracterizações de excesso, desvio ou quebra de normas, mas como possuidor de um valor universal em si. Renascença e barroco distinguem-se quanto ao objetivo final, estando esse último pensado como reflexão do homem antitético, que vivia entre o moralismo católico de uma Contrarreforma inquisidora e as lascívias tentadoras do mundo aristocrático, duplicidade que depois tornou-se clássica nas interpretações escolares, sendo vistas como refletidas nas metáforas poéticas e nas paradoxais construções dos escritores do período.

Quanto ao Brasil, o ensaio que mais delimita uma visão brasileira é “Tradições americanas”, publicado no livro *Origens e Fins* (1943). Nesse texto, Carpeaux remete ao conceito de tradição no sentido de reanimá-la: “Não há nada mais revolucionário no mundo do que uma tradição esquecida e ressuscitada.” (CARPEAUX, 2018, p. 384) Essa tradição, seu ensaio o comprova, é barroca.

Nesse estudo apoia-se numa plêiade de teóricos sobre o assunto barroco aludindo às diferentes áreas pelas quais essa “forma de vida” pôde espalhar-se, como a formalista, a religiosa, a do teatro, da música, para ao fim lembrar da filosofia barroca a qual converte-se, seguindo os discípulos de Spinoza, a uma mentalidade barroca. Dessa forma, conectando um verdadeiro rol de possibilidades que o fenômeno

barroco abarca acaba mostrando, com isso, não somente a assombrosa erudição por temas tão amplos – com os quais pondera com conhecimento de causa –, mas também, mesmo que não explicitamente, o aspecto multifário do estilo não tomado em compartimentos. Se por um lado o autor separa os ramos do saber concedendo à literatura certa particularidade conceitual, por outro, faz-nos pensar que a especialização em determinada área nos deixa muitas vezes fora de um diálogo com outras manifestações artísticas. Esse parece ter sido o rumo que os estudos sobre o barroco no Brasil tomou por algum tempo, e que novas releituras, propiciadas pelo pensamento barroco, puderam fazer sair de uma rota especializada em somente um nicho, congregando formas as mais distintas.

Otto Maria Carpeaux chega, com isso, a caracterizar o barroco americano como um *survival* do fenômeno europeu, ou seja, uma tradição americana:

[...] uma ilha barroca no continente da civilização ocidental, e nessa ilha sobrevivem, entre os arranha-céus da economia capitalística e da sociedade moderna os traços inconfundíveis da sociedade e do espírito barroco. (CARPEAUX, 2018, p. 371)

Carpeaux, especialmente nesse ensaio, lança um diálogo com o primeiro capítulo de *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda. O que Holanda chama de individualismo ibérico é, na leitura de Carpeaux, dinamizado como “iberismo barroco”, caracterizado pela dificuldade dialética entre o patriarcalismo – artificialmente no Brasil prolongado pela escravidão – e a transição para um Estado Moderno. Essas dificuldades certamente revelam a continuidade do barroquismo como “traço inconfundível” nessas relações, podendo ser vistas como capítulos de nossas raízes, nossa formação identitária, ou seja, nossa tradição, mais uma forma de reler o Brasil a partir de seus aspectos sobreviventes.

Carpeaux, privilegiando o barroco, entre nós, e aplicando os conceitos herdados da história da arte, não somente apontou os caminhos pelos quais se seguiria a historiografia literária, mas ainda observou a história da cultura e de uma mentalidade barroca como uma tentativa de se reconhecer a tradição do brasileiro. Depois dele e dos outros dois estrangeiros que por aqui enriqueceram o debate sobre o fenômeno barroco como forma, como signo de nossa cultura, chegamos ao que tentamos nomear de pensamento barroco, agora em sua configuração final. A partir da segunda metade do século o Brasil seria palco, no campo da arte, de um debate preparado pela visão do barroco como possível signo identitário, que explicasse, ou

ajudasse a explicar, as dilacerações ocorridas após os abalos da Segunda Guerra, quando as formas de representação entraram em colapso e foi preciso repensar o papel da arte e do artista, do pensador e sua função social em uma época em que a técnica, o triunfo do simulacro, a midiatização tecnológica avançava tão rapidamente quanto se construíam cidades-palcos dessas atuações.

Com isso, forma-se o lastro essencial do pensamento barroco no Brasil. A partir dele, viriam pontificar diversos estudiosos do fenômeno barroco no Brasil, como Irlemar Chiami, Josely Vianna Baptista, João Adolfo Hansen, Antonio Candido, Haroldo de Campos, Affonso Ávila, Afrânio Coutinho.

Contudo, esse trabalho precisa ainda trafegar pelo percurso que o barroco, ilhado em Minas Gerais, vai projetar sob a pena do poeta Affonso Ávila.

PARTE III – BARROCO MINEIRO

4 AFFONSO ÁVILA

Affonso Ávila foi um “arguto crítico de poesia e um reconhecido especialista no Barroco, a quem devemos uma contribuição fundamental para a revalorização estética desse período marcante de nossa cultura”. A citação de Haroldo de Campos, recolhida por Antônio Sérgio Bueno (1993, p. 7), também revela Affonso Ávila como um dos poetas mais importantes da geração do autor de *Galáxias*. Essa geração em geral (e Ávila em particular) integrou a poesia ao ensaio de tal maneira que o que Affonso chamou “consciência crítica” foi uma marca e um caminho para se pensar a poesia brasileira do pós-Segunda Guerra. Arte e pesquisa estavam juntas. A vanguarda, como procedimento conjunto, tanto refletia a necessidade de questionar modos verbais engessados, quanto propunha novas formas de diálogo com os ícones que se estavam construindo: Brasília, o cinema, a tecnologia midiática.

Como relatou Melânia Silva de Aguiar (2006, p. 13):

[...] com raízes paterna e materna na velha Itaverava, cidade desbravada por bandeirantes e povoada por antigos mineradores, Affonso Ávila guarda em sua obra como um todo esse vínculo com suas origens mineiras e, simultaneamente, participa a fundo de um momento novo e relevante da história intelectual de Minas Gerais e do Brasil.

Além disso, os grandes centros que se modernizavam, ou ascendiam em tempo recorde, contrastavam com um subdesenvolvimento econômico e com a necessidade de manter, de preservar um passado gritante e que permanecia anacronicamente presente nas montanhas de Minas Gerais: o passado colonial barroco.

O rigor do pesquisador e a criatividade do poeta são caracterizantes que informam toda a produção crítico-poética de Affonso Ávila. Rigor e criatividade que foram impulsionadas por uma vontade de saber, de desvendar, de externar a “condição mineira” – paradoxal, entre os resquícios sobreviventes e latentes e a modernidade emergente –, assim como permitiram-no questionar a poesia e sua representação um tanto caduca em um tempo pós-Segunda Guerra, presa ainda em elementos extrínsecos tradicionais, declamatórios e discursivos.

Adentrou, nos anos 1960, os caminhos de uma possível tradição da arte e do brasileiro, a ser construída, inventada, imaginada tendo como respaldo duas épocas em que o dilaceramento do homem coadunava com as transformações tecnológicas,

com a mudança da visão de mundo ocasionada pela dissonância entre melhorias modernas e condição marginalizada. Barroco “como tropismo de formas que se entre-espelham”, diria Haroldo de Campos (2013a, p. 149), lugar e maneira de colocarem-se questionamentos à nossa história artística, permitindo a revisão da condição, primeiramente, do poeta-crítico, mas, também, da recuperação dos que, por questões várias, foram esquecidos. Poderíamos reconsiderar a história literária brasileira como herança, mesmo que a tivéssemos de inventá-la, assim como antes fizeram Alonso, Lorca, Eliot, Darío, Lezama Lima.

Affonso Ávila, do lado brasileiro do barroco, constrói uma teorização sobre o fenômeno como expressão mineira, mas não sem também expandi-la aos inícios do século XVI na Bahia, relendo poetas, artistas, anônimos de toda ordem, festas, congregações, arquitecturas barrocas cujos excursos desvelam-se em poemas e sistemáticos ensaios, em projetos e trabalhos de preservações de bens culturais, e na criação da *Revista BARROCO*. Essa releitura da condição do artista e da senda barroca que Ávila inicia em percorrer é concomitante com a de nossos vizinhos hispânicos. Fenômeno do pensamento barroco, a teoria sobre o passado brasileiro colonial e seus resquícios perceptíveis na modernidade vivenciada por Affonso Ávila inicia-se nos anos 1950-1960, e alcançará, por sua visão de conjunto, por sua sistemática trilha e leitura de pensadores do barroco como um novo modelo estrutural, “à cuja luz todo o passado subitamente se reorganiza e ganha uma coerência diversa” (CAMPOS, 2013a, p. 24). O estudo dessa reorganização pela ensaística de Affonso Ávila será o tema desse capítulo.

4.1 TENDÊNCIA-CONCRETISMO

Affonso Ávila nasceu em Belo Horizonte em 1928. Sua geração assistiu, adolescente, às notícias da Segunda Grande Guerra, às incursões modernistas paulistas e mineiras, aos questionamentos formais, às proposições renovadoras da poesia, ao diálogo e polêmicas entre jornais e revistas culturais e literárias. Uma geração que se formou no embate político e afirmou-se no campo literário. Seus anos iniciais refletiram uma poesia marcada por muitas leituras: dos clássicos como “lição de casa” à poesia moderna e livre. Affonso Ávila, ainda na juventude, já delineava um

fazer que se instaurava pelos signos da “barroquidade poética”, para falar com Oliveira (2013), uma tendência e uma vocação em fazer brotar os dilaceramentos, as constantes paradoxais, os dualismos da vivência mineira em verso e mais tarde na prosa ensaística, na intervenção de uma poesia crítica, de um nacionalismo crítico. Affonso Ávila torna-se, como percebeu Antônio Sérgio Bueno (1993, p. 13), ao “mergulhar no tempo” um “mestre das superfícies do espaço”, pois suas ligações com as artes plásticas, especialmente a arquitetura, revelam um criador “marcadamente visual”, características que significarão sua produção poética de um olhar “topofílico”, muito sensível à linguagem das formas arquitetônicas.

Logo depois vem a época das revistas. Como sintetiza o próprio poeta:

Por volta dos trinta anos, tive uma participação política de certa forma notória, e isso refletiu muito na minha poesia. Havíamos publicado em Belo Horizonte – eu, Fábio Lucas, Rui Mourão, Laís²⁰⁶, Cyro Siqueira e outros jovens – uma revistinha literária, a revista se chamava *Vocação*. (ÁVILA, 1993, p. 25)²⁰⁷

Vocação teve três números, publicados em 1951. Neles, já podemos divisar o desejo “de suprir a grave lacuna da inexistência em Minas de uma publicação estritamente dedicada à literatura”²⁰⁸, motivo pelo qual iniciaram aquela revista. Com poucas participações de Affonso Ávila – alguns poemas que mais tarde figuraram em *Açude e Sonetos da descoberta* (1953) –, a revista, embora de pouca circulação, contou com contribuições de Alphonsus de Guimarães Filho e Carlos Drummond de Andrade, sem falar das intervenções críticas de Rui Mourão e Fábio Lucas. O periódico, animado pelo movimento de renovação dos valores, teve duração efêmera. Contudo, os anos de 1956/1957 deram à luz, sob os mesmos auspícios renovadores, a revista *Tendência*.

Foi quando, sob a direção de Fábio (Lucas), lançamos então a revista *Tendência*, que alcançaria uma repercussão nacional muito grande para nós e para a época. *Tendência* chegou mesmo a provocar muita polêmica, muita gente se colocando contra a revista por achar que defendíamos um nacionalismo estreito, quando na verdade propugnávamos uma linha de nacionalismo crítico para a nova literatura brasileira, para o projeto cultural

²⁰⁶ Laís Corrêa de Araújo (1927 – 2006), “uma das raras vozes femininas da vanguarda poética brasileira dos anos 50 e 60”, segundo Maria Esther Maciel (2002, p. 14), foi casada com Affonso Ávila desde 1952 até o ano de sua morte.

²⁰⁷ In: BUENO, Antônio Sérgio. (ORG) **Affonso Ávila**. Encontro com escritores mineiros. Belo Horizonte: Centro de Estudos Literários, 1993.

²⁰⁸ Cf. **Vocação**: revista bimestral de novos. Ano 1. Nº1. Belo Horizonte: *Vocação*, 1951.

brasileiro, o que aos poucos foi sendo evidenciado pela trajetória da própria revista e pela atuação pessoal de cada um de nós. (ÁVILA, 1993, p. 25)²⁰⁹

A revista *Tendência* inicia suas atividades em agosto de 1957, tendo como redatores Affonso Ávila, Rui Mourão e Fritz Teixeira de Salles. Nesse número já aparece o “programa” a que se destina a revista, qual seja, um empenho na “investigação do sentimento nacional em nossa literatura, não descurando também das manifestações deste mesmo sentimento nos outros ramos da cultura e do saber humano” (*Tendência* 1, 1957). Dessa forma, tanto as obras de “invenção” quanto as de “investigação e análise” estariam voltadas para a “cultura nacional”, atentas aos “traços de sua individualidade que lhe conferem cor, autonomia e caráter”²¹⁰. Como disse Nilze Paganini, em tese específica sobre o assunto, seus membros dirigentes já participavam ativamente da vida cultural mineira.

Quando *Tendência* foi lançada, porém, a reputação de seus membros já se consolidava em Belo Horizonte. Fábio Lucas era professor da então Universidade de Minas Gerais, Affonso Ávila já havia publicado *O açude e Sonetos da descoberta* em 1953 e Rui Mourão tinha em seu currículo o romance *As raízes*, que saíra em 1956. (PAGANINI, 2008, p.14)²¹¹

Vale lembrar que a década de 1950, principalmente em sua segunda metade, viu aflorar diversas manifestações vanguardistas: Concretismo (1956), *Tendência* (1957), Neoconcretismo (1958), *Práxis* (1962), *Violão de Rua* (1962), *Poema Processo* (1967) e *Tropicalismo* (1968). A revista *Tendência* teve publicações esporádicas: sua primeira edição saiu em meados de 1957, a segunda um ano depois (julho de 1958), a terceira, somente em 1960 e a quarta e última, em 1962.

Contudo, cobrindo cinco anos de forma mais intensiva que extensiva, posto que as publicações quase sempre ultrapassavam as cem páginas, o programa da revista sempre manteve-se fiel à construção de um futuro denunciando, inicialmente, investimentos dos gestores públicos em um passado folclorizado, quando o povo precisava ascender social e economicamente. O nível de politização mostrava-se claro, e apesar de Affonso Ávila demonstrar-se sintonizado às ideias defendidas pelo grupo das revistas, chama a atenção declarações (provavelmente não partilhadas por

²⁰⁹ In: BUENO. *Op.cit.*

²¹⁰ As citações desse parágrafo foram tiradas de *Tendência*, nº 1. Belo Horizonte: imprensa da Universidade de Minas Gerais, 1957.

²¹¹ Tese PUC Minas intitulada: *Revista Tendência: à procura de uma tradição, à procura do novo*. 2008.

ele, pois o “mergulho” no passado é o que caracterizaria sua ensaística barroca) de que “uma nação que, não tendo resolvido sequer os problemas do presente, perde parcela de suas energias vitais numa reverência intempestiva aos feitos do passado”²¹².

Em “Trinta anos depois: um depoimento muito pessoal”, Affonso Ávila, “o poeta de Tendência” (ÁVILA, 2000a, p. 243), como referia-se a si mesmo, traça um panorama, como diz o título, de viés nada imparcial. Em sua avaliação do movimento vanguardista ligado à *Tendência* e ao *Concretismo* põe seu toque pessoal, seu ponto de vista, já notado por Paganini (2008) como aquele que devia prevalecer, “uma versão específica sobre aqueles eventos: a de Affonso Ávila”. De fato, se virmos a trajetória que os membros do “núcleo duro” de *Tendência* – os quais também participaram na década anterior de *Vocação* – Rui Mourão, Fábio Lucas e Affonso Ávila, notaremos que algumas ideias “vanguardistas” não se coadunavam, não eram unanimidade entre um grupo, demonstrando, com isso, “uma orientação democrática e pluralista” (ÁVILA, 2000a, p. 240).

A revista em seus cinco anos (1957-1962) e seus quatro números procurou, inicialmente, projetar uma busca nacionalista debruçada pela ideologia do ISEB, cujos mentores – Nelson Werneck Sodré, Álvaro Vieira Pinto e Alberto Guerreiro Ramos – iluminavam a busca pela “consciência crítica” nacional. Uma vanguarda que teria de ser nacionalista e situada. Sob a égide do nacionalismo, *Tendência*, em seu número 1 (1957), já proclama um itinerário que consistiria

[...] na investigação do sentimento nacional em nossa literatura, não descurando também das manifestações deste mesmo sentimento nos outros ramos da cultura e do saber humano. Assim, tanto as obras de pura invenção, quanto aquelas de investigação e análise aqui estarão voltadas para a cultura nacional e o que esta apresenta de peculiar e característico, atentas naqueles traços de sua individualidade que lhe conferem cor, autonomia e caráter. (*TENDÊNCIA*, 1, 1957)

Essa investigação ecoava a pesquisa modernista dos paulistas pelo elemento nacional, iniciadas pelo grupo de 1922, sobretudo por Mário de Andrade, e projetava-se retomando “uma das constantes de nossa história literária, a que o modernismo deu autenticação sociológica e que prossegue enriquecida pelas conquistas expressivas de Guimarães Rosa e João Cabral de Melo Neto”. (ÁVILA, 2000a, p. 195). Assim, a “construção” da nação a partir de seus elementos constitutivos, a

²¹² Apresentação do nº 3 da Revista *Tendência* (1960). A declaração não é assinada.

sintonia ao progresso que se verificava na construção de Brasília, a atualização ao que se produzia na Europa foram medidas reitoras que integraram os membros do grupo *Tendência* à uma pesquisa na ficção, ensaio e poesia em seu elemento nacional. O alinhamento à ideologia do ISEB e sua consciência crítica pode ser vista nos ensaios publicados na revista, no vocabulário utilizado pelos membros e participantes convidados. Como disse Rui Mourão em artigo publicado sobre o assunto:

Arrastados naquele roldão, acometidos por ideias nacionalistas, os setores intelectuais entregavam-se à tarefa do estabelecimento das linhas de um pensamento unitário, abrangente e criador, que viesse impor racionalidade a tudo o que acontecia na base da sociedade. O Instituto Superior de Estudos Brasileiros – ISEB surgiu com a ambição de criar uma ideologia brasileira extensiva aos múltiplos setores do saber. A universidade nos campus de maior prestígio – devendo-se fazer registro especial para a Universidade do Distrito Federal, criada por Anísio Teixeira –, embarcou por completo na onda nacionalista. O nosso pequeno grupo de Belo Horizonte, no âmbito da sua área de atividade, levantou a bandeira da revista *Tendência*, que logo receberia adesão de outros intelectuais. (MOURÃO, 2013, p. 246)

Tal era o contexto em que se formou o grupo *Tendência*. Modernismo, nacionalismo e tradição foram tópicos que estiveram profundamente entrelaçados nas publicações da revista. Fábio Lucas, por exemplo, defendeu em vários artigos a noção de nacionalismo, para quem o conceito de nação “não decorre apenas das instituições de um povo, mas das intrínsecas ligações entre os seus componentes, estreitadas desde o berço” (LUCAS, 1957, p. 18). Nacionalismo, para ele, tinha a ver com “engajamento”, com anti-imperialismo. Procurando um nacionalismo que “se manifesta na defesa do patrimônio econômico e cultural de um povo.” (LUCAS, 1957, p. 21) o crítico mineiro não poupou esforços em rebater Afrânio Coutinho e sua “periodização estilística” em detrimento de um nacionalismo histórico, já presente na introdução de *A literatura no Brasil*. O imperialismo, para ele

[...] se na sua apresentação costumeira tem algo de polvo, devido ao seu funcionamento tentacular, muito deve ao camaleão pela sua aparência multicolor. O seu problema exclusivo é viver do sacrifício dos povos, é sugar até o desfalecimento, para que sobreviva apenas a cabeça formidável da hidra malfazeja. (LUCAS, 1957, p. 22)

Essa sua visão coaduna-se com o prospecto do número de lançamento da revista, o qual rezava que a defesa de nosso patrimônio cultural induz a repulsa de “culturas transplantadas e o combate àquelas que, em nossas próprias fronteiras,

queiram omitir ou transfigurar as nossas tradições, deter-lhes o curso ou injetar-lhes cores equívocas.” (*Tendência* 1, 1957) Culturas estrangeiras vistas como facetas de um imperialismo do qual se devia proteger, uma luta de resistência “contra as dominações alienígenas, contra a destruição das reservas culturais dos povos é que damos hoje o nome de *nacionalismo*”. (LUCAS, 1957, p. 23, destaque do autor). No número 2 da revista *Tendência*, Fábio Lucas exprimia importância ao problema da nação e sua vinculação com o progresso, com o futuro. O “espírito nacional” precisava alinhar-se com a noção de vitalidade e tarefa, uma missão a ser cumprida e que a revista procurava, pelo teor dos artigos de seus colaboradores, ressaltar. Dessa forma, a literatura nacional, “pelo processo de inevitável condicionamento das forças sociais, reflete como transparente coerência o desejo comum de um povo que procura progredir e conquistar o futuro” (LUCAS, 1958, p. 51). Seu nacionalismo veste-se de “descolonização”, sempre indicando os perigos do imperialismo e as armadilhas de um “nacionalismo exacerbado”. O nacionalismo em literatura, para Lucas (1958, p. 69) estaria ligado à evolução histórica e à “conquista da autonomia”²¹³. Sempre amparado pelas citações de Mário de Andrade – vinculando-se, dessa forma, a uma tradição herdada dos modernistas (PAGANINI, 2008) –, o ensaísta insiste em um nacionalismo atrelado à noção progressista em que projeto, futuro e nação são de vertente ideológica isebiana (PAGANINI, 2008, p. 111).

Já Rui Mourão, detendo-se mais na ficção (MOURÃO, 2013, p. 247), acreditava que os traços peculiares da ficção brasileira e sua originalidade eram marcas do nacional. Contudo, defendia a contribuição de outras literaturas para a formação da brasileira, acreditando legítima a importação de técnicas sem cair nas malhas do reducionismo regional consumadamente ingênuo.

Em nossas discussões internas do grupo de **Tendência** (1957) eu defendia que, entre o nacional e o internacional se estabelece uma confrontação de natureza dialética, obtendo-se através desse processo um produto novo, misto de um e de outro, quer dizer, diferente de um e de outro. (MOURÃO, 2013, p. 247)

Em seu artigo “Três problemas da ficção nacional”, lamenta a pura imitação como falta de criatividade, questiona o porquê de poucos romances brasileiros em relação ao grande aparecimento de volumes de versos, o medo de que a ficção

²¹³ Na apresentação de *Tendência* 3 (1960) o texto fala de uma “descolonização mental”, pretendendo “avaliar as possibilidades da cultura brasileira no momento em que esta puder manifestar-se em sua plenitude”.

brasileira ficasse sem forças para “transpor a fase em que se encontra, comprazendo-se na triste glória da repetição de uma aventura já vivida” (MOURÃO, 1957, p. 47), requisitando sempre do gênio criativo brasileiro o elemento nacional:

O que afirmamos é que cada povo tem a sua arte própria e que ele não pode deixar de frequentá-la, sob pena de ser posta em dúvida a sua capacidade criadora; o que desejamos é que a ficção brasileira seja respeitada como elemento original que é, e que ela se desenvolva sempre dentro de suas características peculiares, para que se possa constituir invariavelmente numa marca da nossa nacionalidade, da mesma forma que o são, por exemplo, para o povo francês, o povo russo, o povo inglês, o romance francês, o romance russo, o romance inglês. (MOURÃO, 1957, p. 45)

Affonso Ávila inscreveu-se na revista e dela se utilizou para ilustrar o resultado de suas pesquisas na área da poesia. Escreveu artigos principalmente aludindo a poetas, sobretudo João Cabral de Melo Neto e Mário de Andrade. A genealogia procurada por *Tendência*, indo de Drummond a João Cabral encontrou especificamente em Ávila um diálogo com os poetas da revista *Invenção*, posto o que nos relata Rui Mourão tal aproximação, como se propugnou principalmente em *Tendência* 4, foi uma “aliança que efetivamente não houve” (MOURÃO, 2013, p. 249). O que aconteceu foi sim um diálogo, do qual mais participaram Affonso Ávila e Haroldo de Campos. Vale lembrar que a atitude de vanguarda de Ávila procurava compreender “o formalismo inócuo, no mais estéril divórcio da arte e da realidade, do escritor e do povo” (ÁVILA, 2000a, p. 104) e superá-la pela nova tendência. Referindo-se ao encontro *Tendência-Concretismo*, já em 1962 dizia o poeta que

Vale a pena consignar aqui, pelo seu inteligente sentido de definição do concretismo como fenômeno integrado num contexto da tradição nacional, a observação de Haroldo de Campos de que a poesia concreta se explica, a exemplo da de Drummond ou de Cabral e da arquitetura de Niemeyer, dentro de uma das vertentes de nosso barroco, que é a do despojamento de certa linha de concepção arquitetônica e escultórica visualizada em exteriores e portadas de Ouro Preto. (ÁVILA, 2000a, p. 204)

As vanguardas dos anos 1950, em suas vertentes mineira e paulista, procuraram responder às modificações ocorridas pelas transformações do progresso. O diálogo *Tendência-Concretismo* firmado após o II Congresso Brasileiro de Crítica e História literária, realizado em 1961 na cidade de Assis procurou, além de traçar possibilidades à poesia e expressão artística pós-Segunda Guerra, uma linha de tradição cujo eixo deu-se na constatação, por ambos os poetas – Affonso Ávila e Haroldo de Campos –, do barroco como matriz e do barroquismo como continuidade.

Quando no segundo lustro dos anos 1950 o “automóvel superava o trem de ferro da história” (ÁVILA, 2000a, p. 239) e, munidos por uma “consciência crítica” em oposição à “consciência ingênua”²¹⁴, os vanguardistas da revista *Tendência* e do Grupo Concreto paulista vinculavam-se e exigiam o “direito à pesquisa”, ecoando os modernistas de 1922, pois como salientou Ávila (2000a, p. 216), “Vanguarda é pesquisa e é criação”.

O diálogo *Tendência-Concretismo*, exposto em *Tendência* 4 (1962, p. 5), tem em seu editorial:

O certo é que no II Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, realizado em Assis, no Estado de Paulo, na tese apresentada, por Décio Pignatari, a equipe de "Noigandres" fez a autocrítica de seu movimento e empreendeu o que eles denominaram *salto participante*, vindo cair na mesma área em que trabalhamos.

Nesse número da revista os editores e colaboradores estão alinhados agora a uma “arte de exportação”. Diferentemente do nacionalismo apregoado contra o estrangeirismo, contra a imitação servil a modelos de outros países, os editores admitem que “Vimos claramente que o problema não podia ser resolvido através da depuração e do isolamento de originalidades de simples aparências” (CAMPOS, 1962, p. 4). Haroldo de Campos, em entrevista a Laís Corrêa de Araújo para o Estado de Minas (15/08/61), já adiantando o debate, declarava

[...] que a reivindicação nacionalista de *Tendência*, correta de um ponto vista ideológico, tenha ficado isenta, na sua postulação estética, dos prejuízos de um regionalismo ingênuo, de tipo temático, fechado, que temia os confrontos com as técnicas e os produtos internacionais, talvez porque ainda vítima de um complexo colonial residual. (ARAÚJO, 2006, p.196)

A declaração de Haroldo de Campos referia-se ao artigo já citado de Fábio Lucas, no qual o crítico paulista via “nuances de xenofobia” (ÁVILA, 2015, p. 375). O perfil definido e marcado dos tendencistas em sua análise “temática” da realidade nacional e nacionalismo ganharia, na interlocução com o grupo *Noigandres*, algumas adequações para que o diálogo se efetivasse e fosse levado adiante.

Agora o viés seria o diálogo com o “grupo oposto de experimentadores”, cujo “salto participante” promoveria a abertura de um grupo que em “Uma proposta fechada, elitista como a que defendiam, os colocava em direção oposta ao interesse

²¹⁴ CF: PINTO, Alvaro Vieira. **Consciência e Realidade Nacional**. Rio de Janeiro: Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), 1960.

nacional” (MOURÃO, 2013, p. 249), convidando-os ao “pulo da onça”, como disse Décio Pignatari.

Os concretos enquanto pessoas assumiram posições políticas progressistas, principalmente Décio Pignatari, mas no plano da criação literária, não chegaram a encontrar saída que correspondesse à ideologia abraçada. Do nosso lado, Affonso Ávila, que era o poeta do grupo, continuou trabalhando bem seus poemas contextualizados e pôde adotar soluções técnicas inovadoras, lançadas pelos paulistas. (MOURÃO, 2013, p. 249)

O que nos leva a supor que o diálogo foi levado adiante, depois do fim da revista, entre concretos e Affonso Ávila. Mas Fábio Lucas (1962, p. 60) saudou os concretistas a partir da autocritica já assinalada por Mourão. O ensaísta mineiro alude ao fato de o grupo concreto “ter vivido alheio aos temas sugeridos pela realidade nacional e à técnica recomendada pela nossa evolução”, “Temíamos o seu aburguesamento e condenamos o seu isolacionismo, a auto-suficiência e a alienação do seu processo artístico”. Contudo, admite que a poesia concreta é a mais “original de nossos dias”. No artigo “A poesia de nosso tempo”, Fábio Lucas censura nos concretistas a relação que estes faziam com as outras artes, sobretudo arquitetura, pintura e escultura.

Mas o que o concretismo quer é mais ousado, pois pretende realizar uma síntese de estruturas heterogêneas, embora continue a apelidar o produto de poesia, que, no caso, seria apenas um dos elementos componentes. Na história das artes conhecemos essas fusões que, todavia, geram produtos diferentes, autônomos, com denominação própria — teatro, drama wagneriano, cinema. Assim sendo, como denominar “poesia concreta” à solução da equação Palavras + Artes Plásticas? Melhor seria chamar “expressão ideogramática” à aventura artística. (LUCAS, 1962, p. 31)

Essas constatações, advindas do relatório de Décio Pignatari ao II Congresso de Crítica e História Literária de Assis (1961), continuam na crítica de Lucas à interpretação do grupo paulista à poesia de Mallarmé, ao “engajamento” sartriano incompreendido (em seu julgamento) pelos concretos, à paralisação na exploração semântica da palavra. Finalmente, relata que os concretistas estavam “à procura de uma saída para a produção poética numa nação à procura de uma saída para o seu processo histórico. O grupo que defende uma literatura nacional busca forma para exprimir sua posição ideológica”. (LUCAS, 1962, p. 64).

Haroldo de Campos, em artigo especial para *Tendência 4* (“A poesia concreta e a realidade nacional”, 1962), discute a noção de “poesia de exportação”. Traçando

um panorama da poesia até o pós-Segunda Guerra, Haroldo acusa um retrocesso para com a antropofagia de Oswald de Andrade, poeta que o autor de *Galáxias* via como o primeiro da senda modernista a propor uma poesia para ser exportada. À época (1962), o Brasil ainda subdesenvolvido, mas procurando seu processo de industrialização, tinha na poesia um retorno incômodo à “tradição belartística”, inserindo-se em uma geração de “teixugos estéticos” (CAMPOS, 1962, p. 85). Haroldo de Campos busca nesse artigo, dentro do vocabulário isebiano de Guerreiro Ramos, uma “redução estética”, sintoma de “maturidade e independência criativa” (CAMPOS, 1962, p. 86) a qual já divisava na arquitetura brasileira, por exemplo, e que o permitiria demonstrar o engajamento construtivista da poesia concreta, como disse no artigo em *Tendência 4*:

Foi-se então que se pôs no país – e, com toda a naturalidade, se pôs pensando em termos internacionais – o problema de uma nova poesia. [...] E em que condições? Nas condições criadas por uma nova visada redutora, por um novo rasgo antropofágico. *Redução estética*, direi, e já agora abono-me do jargão mais conspícuo da sociologia. Um sociólogo alistado, da acuidade de Guerreiro Ramos, descreve o processo, que é reversível à problemática artística: forma-se, em dadas circunstâncias, uma “consciência crítica”, que já não mais se satisfaz com a “importação de objetos culturais acabados”, mas cuida de “produzir outros objetos nas formas e com as funções adequadas às novas exigências históricas; [...]. Da importação se passa à produção e desta se transita naturalmente para a exportação. (CAMPOS, 1962, p.85).

Equiparando a “redução estética” à Antropofagia, busca Haroldo de Campos a exemplificação de Brasília recém-construída, cujo “barroquismo” é elo, já divisado por Sartre, entre Niemeyer e Aleijadinho (CAMPOS, 1962, p. 87). Para os tendencistas, aceitando com ressalvas o “salto participante” para a produção do diálogo, principalmente em um Fábio Lucas reticente ante a conversão do grupo paulista aos ideais defendidos por *Tendência*, a interlocução transformou-se em discussões sobre o que deveria ser, de fato, a poesia. Embora Fábio Lucas tenha publicado seu depoimento em *Tendência 4* (“A poesia de nosso tempo”) fazendo um longo artigo sobre a poesia “nacional” e defendendo a “autonomia” da poesia em relação “às impurezas” contaminadoras das outras artes – “a eloquência, a música, as artes plásticas” (LUCAS, 1962, p. 55) –, seu campo de atuação dentro da revista não era essencialmente o poético.

Já Rui Mourão em seu depoimento sobre o diálogo dizia que “essa virada conteudística acaba de cortar em definitivo os laços que ainda se vinham sustentando

entre os doutrinadores mais ortodoxos da poesia não sintática e os seus dissidentes neo” (MOURÃO, 1962, p. 107). Em seu artigo critica tanto os neoconcretos, quanto Mario Chamie e suas “formas puras”, o que na visão de Rui Mourão apenas mostraria uma caricatura da época. O restante de seu artigo concentrou-se no debate com os concretos, no qual acusava, por parte do grupo paulista, um predomínio da “técnica” em detrimento de uma “expressão” nacional

A tarefa que se impõe para os concretistas neste instante, a meu ver, é a da conquista de uma expressão mais abrangente. Uma aquisição técnica exprime a atualidade do homem. Da mesma forma, uma determinada reivindicação política. A soma das duas, naturalmente, não chegará a exprimir nada além disso. O que precisa ser procurado é uma expressão para a atualidade da humanidade do homem. (MOURÃO, 1962, p. 109)

Fazendo distinção entre técnica, patrimônio universal que em sua leitura era o cerne das descobertas concretistas, o escritor critica a construção de “poema sobre o poema ou o romance sobre o romance”. Em curto artigo de 2013 (“Tendência e Concretismo”), Rui Mourão (2013, p. 248) ratifica sua posição em relação aos paulistas, dizendo que “O que víamos de condenável neles era o extremo formalismo”, terminando por dizer que a aliança aconteceu somente no lado mineiro com Affonso Ávila, “quem realizou a poesia de maior consistência da vanguarda vigente no Brasil a partir dos últimos anos da década de 1950.”, por deixar de lado “o orgulho, a vaidade – por ter se entregado de fato ao desejo de união” (2013, p. 249).

O que se versava, como dissemos, tinha a ver com poesia. Haroldo de Campos, por exemplo, acreditava nos caracteres “pansemióticos” que seriam partilhados, pela linguagem verbal, com outros sistemas de signos, “o que colocavam a poesia mais perto de outras artes do que a “literatura” propriamente dita” (CAMPOS, 2019, p. 133). Diferentemente do que pensavam Lucas e Mourão, para o teórico paulista a poesia e sua emancipação da “linguagem do discurso”, voltando-se cada vez mais “para a consideração do seu próprio ser intransitivo” (CAMPOS, 2019, p. 150) (o “poema sobre o poema” criticado por Mourão), revelaria uma consciência da crise da linguagem, reflexão que seria mais importante que a arte em si. Para o autor de *Galáxias*

A crise da linguagem coincide com o surgimento da civilização tecnológica, com a crise do pensamento discursivo-linear em arte, com a superveniência daquilo que Marshall McLuhan chama “a civilização do mosaico eletrônico”, uma civilização marcada não pela ideia do princípio-meio-fim, mas pela da simultaneidade e interpenetração, de compressão de informação, tal como foi

anunciada pela conjugação da grande imprensa com o noticiário telegráfico” (CAMPOS, 2019, p. 150)

O poeta, para Haroldo de Campos, escreveria assim poemas críticos, sobre os próprios poemas, sobre o ato de poetar. Arrebanhando nas suas considerações tanto o Drummond, tal qual os tendencistas – no albor da tradição mineira-modernista – quanto o João Cabral de Melo Neto, de *O Engenheiro*, a poesia tenderia para a espacialização, para a metalinguagem. A arte e a comunicação de massa deveriam trabalhar em uma amplificação do repertório do leitor “através de uma revolução nos métodos tradicionais de educação” (CAMPOS, 2019, p.153), pois o jornal televisivo com sua técnica em mosaico ou uma revista ilustrada moderna teria mais a ver com a técnica de estruturação de um poema de vanguarda do que um poema tradicional. Mas como a ampliação do repertório para a compreensão da poesia de vanguarda (concreta) significa também a recuperação do que está vivo e ativo no passado, Haroldo coloca-nos uma de suas teses mais difundidas, a de que todo “presente da criação propõe uma releitura sincrônica do passado e cultura” (CAMPOS, 2019, p. 153). Colocações desse tipo já começam a aparecer em carta a Rui Mourão publicada também em *Tendência 4*, quando aludia às constantes formais (barrocas) de uma sensibilidade nacional. Somente um engajamento de uma vanguarda construtiva e projetada começando a partir da linguagem, acarretaria uma participação “revolucionária” que tirasse a linguagem de seu marasmo. As novas formas de experimentação do poema em sua relação com o desenvolvimento tecnológico deveriam alimentar a dialética entre informação estrutural (estética) e informação semântica. Logo, da parte de Haroldo de Campos, o poema concreto e as teorizações que o subjaziam estariam em conformidade com uma linguagem em que o signo do novo se adequasse às modificações acarretadas pelo progresso.

Afonso Ávila, em artigo publicado em *Tendência 4* (“Eixo São Paulo-Minas”, 1962a) fala sobre “o elo de aproximação entre as gentes da montanha e do planalto.” (ÁVILA, 1962a, p. 160), aproximação que em seu entender estaria celebrada com a vinda de Décio Pignatari e Haroldo de Campos à Minas Gerais. Inclui-se ele próprio em um diálogo já iniciado pela genealogia que iria de Bernardo de Guimarães, Afonso Arinos e Alphonsus de Guimaraens os quais, ao trabalharem e/ou estudarem em São Paulo, já acreditavam identificados como o modo de ser paulistano. Relembrando a caravana modernista de 1924, mais um dos pontos altos dessa relação, desse diálogo “para o desenvolvimento das letras nacionais” (ÁVILA, 1962a, p. 161) diz que

A essa radicação do modernismo dentro de uma tradição de consciência nacional, correspondeu um interesse novo para com a arte barroca de Minas, praticamente redescoberta após cem anos de obscurantismo e superfetação acadêmica que seccionaram a evolução plástica brasileira.

Em sua ótica, a presença de Mario de Andrade, Oswald de Andrade e demais integrantes da semana de 1922 seria retrucada pelo modernismo mineiro com a obra de Drummond e a publicação de *Grande Sertão: veredas*, por Guimarães Rosa. Uma linha de tradição ocasionada pelo diálogo dos anos 1920 pelo encontro entre paulistas e mineiros e revitalizada pelo diálogo entre *Tendência* e *Noigandres*, cuja pesquisa de uma nova expressão literária através da “prospecção totalizadora da coisa nacional e da concomitante aferição de técnicas importadas ou não que lhe possam ser úteis, engaja novamente hoje num projeto comum mineiros e paulistas”. (ÁVILA, 1962a, p. 162)

Trabalhando no seu reduto de Minas, “Tendência” iniciou a postulação teórica de seu nacionalismo crítico-estético, para a qual convocou o debate amplo e proveitoso do pensamento a ela ajustado ou dela divergente, ao mesmo tempo em que se entregou às suas experiências criativas nos terrenos da poesia e da ficção. Simultaneamente, o grupo “Noigandres” lançava em São Paulo os fundamentos do concretismo, na linha programática de renovação da linguagem poética que lograria imediata repercussão no país e mesmo no estrangeiro.

Mineiros e paulistas estariam conjugando esforços por uma arte de dimensão brasileira, um projeto “comum da fundação de uma expressão literária de autenticidade nacional” (ÁVILA, 1962a, p. 163).

O diálogo entre mineiros e paulistas, o eixo São Paulo-Minas que tanto entusiasmara o jovem Affonso Ávila, seria depois reavaliado em artigo de 1997 (“Do pensar e do ser em Minas”), no qual o poeta, exercendo a sua “*elocutio*”, reclama de sua “fatalidade regional”, “clareira entre clausuras naturais de montanhas” e dos concessores rio-paulistanos “do sucesso gerador de prestígio editorial” (2000a, p. 17-18) que excluem os isolados “de reserva de mercado pseudometropolitana”. Esse “fatalismo geopsicológico” seria chamado de “mineiridade”, que vez ou outra caberia como uma questão do “acaso”, “matéria localizada para quem sabe um estudo de caso” (2000a, p. 18). O tempo e as condições que se impuseram, mais de trinta anos depois do contato animador e de discussões entre mineiros e paulistas, iriam modificar as relações. A revista *Tendência*, bandeira de um grupo que admitia a pluralidade de pensamentos e direcionamentos, embora o filão nacionalista os unisse, surgia na

época em que um pensamento ideológico começava a exigir posturas críticas diante do momento político e cultural do país. *Tendência*, como lembra Nilze Paganini (2008), buscou o nacional como forma e conteúdo, mas não houve intenção, de fato, de “diálogo com os setores mais pobres e oprimidos. Tratava-se de uma produção e recepção entre iguais. Essa foi a grande ambição da revista: a sua inserção no âmbito maior da intelectualidade brasileira” (PAGANINI, 2008, p. 186). Ligaram-se, os editores da revista, ao poder político e alcançaram cargos que viabilizassem suas publicações.

O debate *Tendência-Concretismo* culminaria na Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, organizada em Belo Horizonte, por Affonso Ávila. A *Semana* resultou em manifesto assinado por intelectuais de outras partes do país, como Paulo Leminsky, Benedito Nunes e Luiz Costa Lima, ou seja, a criação de uma “Frente única nacional de vanguarda participante”. Instado pelo então reitor de, à época, Universidade de Minas Gerais, Orlando de Carvalho, Affonso Ávila organiza a *Semana*, realizada entre 14 e 20 de agosto de 1963, reunindo importantes nomes da jovem cena poética nacional, além da participação do “Grupo Paulista”, e de um público interessado, de uma imprensa cujas opiniões dividiam-se “entre o choque cultural e a admiração pelo insólito e inusitado” (ÁVILA, 2000a, p. 248). Escrevendo sobre a *Semana*, o grupo espanhol da *Revista de Cultura Brasileña* liderado por Ángel Crespo e Dámaso Alonso, evidenciou o diálogo entre a revista *Invenção* do Grupo Paulista e dos integrantes mineiros de *Tendência*. Ademais, reiterou a linha de continuidade, já expressa por Roberto Pontual, entre a Semana de 1963 e a Semana de 1922. O acordo existente entre os grupos poéticos integrantes da *Semana*, dizem os editores da *Revista de Cultura Brasileña* em seu número 8 (1964), estão preconizados nas declarações do programa, cujas conclusões para os poetas e a poesia nova são as seguintes: 1) Consciência de forma; 2) Comunicação e participação; 3) Função prática e 4) Opção. Em 1) a poesia deveria, a partir de uma “vanguarda participante”, ter função crítico-criativa; em 2) mediante o uso da linguagem objetiva e mediante “uma luta pelos meios de divulgação” (ÁVILA, 2006, p. 229), paralela em sentido e força pela clarificação e eficácia da linguagem; 3) os contatos constantes e a atuação individual e em grupo deveriam dirigir-se à realidade nacional, a encargos sociais definidos, com a intervenção a partir de formas práticas e meios de veiculação que atingissem o público; 4) a opção enquanto forma poética, pois “a responsabilidade do poeta perante a sua época e, mais particularmente,

perante a sociedade de que faz parte não deve permitir-lhe o uso da linguagem para encobrir a realidade, aceitando e consagrando, como fixos e definitivos, padrões formas e temas que se limita a repetir”. (ÁVILA, 2006, p. 229) A *Revista de Cultura Brasileña* já havia exposto antes a *Situación de la Poesía Concreta* que, assinada por Ángel Crespo e Pilár Gómez Bedate (1963), sintetizando sua relação com outras produções pelo mundo (CRESPO; BEDATE, 1963, p. 91) e o plano da nova poesia brasileira, ou seja

La poesía concreta busca el mínimo múltiplo común del lenguaje y tiende a la substantivación y verbificación, procura la identificación del fondo y de la forma y del espacio y el tiempo; renuncia a discutir lo absoluto y permanece en el campo de lo relativamente perenne. (CRESPO; BEDATE, 1963, p. 91)²¹⁵

Continuando o estudo, a mesma dupla espanhola faz um estudo sobre as produções de *Tendência*, no número 15 da *Revista de Cultura Brasileña* (dezembro de 1965), em que relata a diferenciação do nascimento do movimento de vanguarda em Minas Gerais para com seu correlato paulista, ou seja

No puede admirarnos que si del trepidante Estado de São Paulo ha nacido una poesía cara a la técnica (bien es verdad que no carente de bases tradicionales), del Estado de Minas Gerais, conservador de muchas tradiciones, nazca una poesía que, en su primer manifiesto, se define empeñada “en la investigación del sentimiento nacional en nuestra literatura”, en la literatura brasileña. (CRESPO; BEDATE, 1965, p. 382)²¹⁶

O compromisso exposto no plano da revista em descobrir e assimilar as características nacionais, a realidade do Brasil, dá-se a partir da compreensão do histórico da nação e das suas representações em nível artístico. Uma poesia que refizesse, que construísse um conteúdo simbólico amparado na continental extensão e suas particularidades, movimentação de um nacionalismo agregador de manifestações sociais as mais várias.

Como informa Nilze Paganini (2008, p. 165), “apenas Affonso Ávila aceitou o Concretismo integralmente depois de 1961”. A partir desse fato podemos dizer que

²¹⁵ “A poesia concreta busca o mínimo múltiplo comum da linguagem e tende à substantivação e à verbificação, busca a identificação do fundo e da forma e do espaço e do tempo; renuncia a discutir o absoluto e permanece no campo do relativamente perene.” (Tradução nossa)

²¹⁶ Não pode nos admirar que se do trepidante Estado de São Paulo tenha nascido uma poesia cara à técnica (bem é verdade que não carente de bases tradicionais), do Estado de Minas Gerais, conservador de muitas tradições, nasça uma poesia que, em seu primeiro manifesto, se define empenhada “na investigação do sentimento nacional em nossa literatura”, na literatura brasileira. (Tradução nossa)

após a dissolução do grupo de *Tendência*, o diálogo deu-se mais especificamente entre Haroldo de Campos e Affonso Ávila, dois pesquisadores da poesia, dois entusiastas do barroco. A “empatia ideológico-afetiva” (ÁVILA, 2000a, p, 243) entre Affonso, Laís e os concretos, ficaria marcada pelas opções pessoais dos integrantes do grupo: uma amizade e admiração para com Haroldo de Campos – que continuou por toda a vida e a produção poética de Affonso Ávila, inclusive nas considerações e pesquisas sobre o barroco em Minas Gerais, no Brasil e no mundo. Aproximação que para os outros integrantes do grupo não teve o mesmo aspecto.

4.2 DO BARROCO À *BARROCO*: PERCURSO AVILANO

O percurso avilano pela senda barroca informada pelo “pensamento” que a propiciou, distribuir-se-á, a partir de agora, pela continuidade dos resquícios e desinências estéticas do homem de Minas e a consecução de uma teoria do barroco impulsionada pelo diálogo-debate com os pares da segunda metade do século XX. Diálogo que se fez também, por parte de Ávila, com a tradição, que foi sua forma de viver a vanguarda. No caminho, o barroco de Minas; no percurso, o projeto concretista e o trato que o barroco em processo de reavaliação e resgate receberia da crítica especializada.

O mesmo Congresso de Assis de 1961 propiciou o encontro físico entre Ávila e Antonio Candido, crítico renomado que publicara, anos antes, sua *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos* (1959), livro de vital importância aos estudos historiográficos acadêmicos redigido sob uma ótica sistematizada no depois propalado trinômio “autor-obra-leitor”²¹⁷, chave de leitura do processo formador da arte literária em seus “momentos decisivos”. Seu estudo não contentou Haroldo de Campos e Affonso Ávila. Este último, quando do encontro com o referido crítico, externou seu descontentamento às postulações de Candido sobre o barroco (ÁVILA, 2000a, p. 244), refutação que mais tarde acabaria no ensaio-resposta de Haroldo de Campos

²¹⁷ “O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece sob este ângulo como sistema simbólico, por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contato entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade”. (CANDIDO, 2017, p. 25)

(1989), e que ganhou como resposta um cordial “Pois escreva seu estudo sobre o barroco, Ávila, será importante.”, provocação que acabou impulsionando a teoria avilana do barroco.

Com a publicação de *Formação* em 1959, Antonio Candido delineou um campo de estudos inovador, “a investigação comparativa da emergência de sistemas literários” (ROCHA, 2011, p. 101). Contudo, as postulações anti-barrocas da *Formação*, justamente no momento em que a pesquisa, o ensaio e o interesse sobre o fenômeno ganhavam força demasiada nos congressos, artigos e intervenções críticas – um retorno às raízes da modernidade, à uma “lógica” das contradições já verificadas no século XVII, em que fé e razão, ciência e mítico, arcaico e moderno se entrelaçavam, – não eram um evento isolado, conquanto ganhasse aqui no Brasil críticas de diversos escritores²¹⁸. A resposta mais contundente veio de Afrânio Coutinho.

O crítico baiano, estudioso do barroco desde 1942 quando fora estudar em Nova Iorque, e conhecedor de ampla e vasta bibliografia que sobre o barroco se formou até os anos 1950, rebateu a proposta de Antonio Candido no artigo “Formação da literatura brasileira”²¹⁹. A obra de que foi diretor, *A literatura no Brasil*, foi um empreendimento conjunto de vários críticos que permite ver, no que se refere ao barroco (capítulo sob responsabilidade do próprio Coutinho), um esforço pela reinterpretação da literatura colonial à luz desse conceito. As duas grandes historiografias, a de Candido e a de Afrânio Coutinho²²⁰, são dois polos que mostram os estudos sobre o barroco e sua importância, uma polêmica que preencheria muitos debates e artigos ao longo das décadas por vir.

²¹⁸ Assim foi com Temístocles Linhares. “O desejo de ter uma literatura”. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 21 fev. 1960. Suplemento Literário. O crítico, apesar de tecer calorosos elogios a Candido, discorda do posicionamento do autor de *Formação*; “A verdade é que muito antes, no tempo mesmo de Gregório de Matos, de Antônio Vieira, de Frei Vicente, de Botelho de Oliveira, do autor dos Diálogos das Grandezas do Brasil, já se podia apontar a existência de uma literatura como sistema, com várias obras ligadas por denominadores comuns, através da qual era lícito reconhecer a nota barroca como dominante”. Eduardo Portella escreve em artigo de 22 de maio de 1960 (*Jornal do Comércio*) que autonomia literária não deve de ser confundida com “formação”, dizendo que a independência literária “No Barroco, e em casos particulares, como os de Gregório de Matos, do Padre Vieira, essa independência é, não raro, nítida e insofismável”.

²¹⁹ Publicado no Suplemento Literário do Diário de Notícias em 13 de dezembro de 1959, entrou no livro *Conceito de Literatura Brasileira*, cuja primeira edição é de 1960.

²²⁰ Afrânio Coutinho entrou para a cátedra de literatura do Colégio Pedro II com a tese “Aspectos da literatura barroca”. Seu trabalho também defende a ideia de que o interesse dos meados do século XX pelo barroco tem a ver com a identificação do barroquismo entre essa época e o século XVII e XVIII no Brasil.

Podemos dizer que os primeiros herdeiros do pensamento barroco – cuja trilha foi desenvolvida nesse trabalho – começam a aparecer. Em uma época em que se começou a verificar a necessidade de uma investigação “arqueológica” dos países dessa “América Barroca”, como disse Janice Theodoro (1992), e também quando as crises de representação mostravam-se na arte em geral e na literatura em particular, movimentando experiências vanguardistas como *Tendência* e *Concretismo*, os estudos sobre o barroco também mostravam um outro lado, o da sua ausência e o da sua “fabricação”. Se por um lado Antonio Candido aceitasse o barroco como categoria estilística e histórica no cenário brasileiro, “manifestação literária” em vez de “literatura propriamente dita”, por outro, já era corrente na época um anti-barroco propugnado por uma via encorpada.

Candido esforça-se para que seu leitor compreenda seu ponto de vista baseado na distinção entre “manifestação literária” e “literatura propriamente dita”, sendo essa última um sistema de obras ligadas por denominadores comuns que deixam reconhecer as notas dominantes duma fase” (CANDIDO, 2017, p. 25), quando o Brasil começa a pensar “a si próprio”. Sua opção é legítima, e “por isso mesmo, opções diversas podem parecer mais produtivas a outros críticos” (ROCHA, 2011, p. 103), como aconteceu com Haroldo de Campos e seu *O sequestro do barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. As propostas de histórias literárias colocadas pelos vanguardistas revalorizavam autores deixados à margem e procuravam uma revisão da literatura costumeiramente centrada em um cânone oficial. Essa proposta está intrinsecamente ligada à uma visão sincrônica da tradição abertamente defendida por Affonso Ávila e Haroldo de Campos.

A década de 1960 abre-se para Ávila com a publicação de *Carta do Solo*²²¹ “*el primer libro representativo de poesia de Tendência*.” (CRESPO; BEDATE, 1965, p. 412). Nele, pode-se notar algumas modificações em respeito à facção poética: uma “poesia referencial”²²², materialista, de representações visuais e sígnicas que extrapolavam a forma puramente declamatória para converter-se em escritos metalinguísticos, bem ao sabor das teorias que suas revistas e o diálogo com o

²²¹ **Carta do Solo**. Belo Horizonte: Tendência, 1961.

²²² Em seu depoimento sobre a experiência de *Carta do Solo* – requisitada por *Invenção* (1962b) – Affonso Ávila exemplifica sua “evolução” poética desencadeada pela consciência crítica e nacional. Os poemas de *Carta do Solo*, em seu conceito, foram “o trabalho prospectivo na área da poesia para a fundação de uma expressão literária” (p. 56); “Carta do Solo pretende ser poesia que se inventa e condiciona” (p. 55) pois “É ela referencial por ser uma *criação*, uma *fundação*, uma *invenção*.” (ÁVILA, 1962b, p. 60).

Concretismo propiciaram. *Carta do Solo* reúne os poemas realizados entre 1957 e 1960, época que o poeta pontificava em *Tendência*, sendo o livro um fruto das investigações e experimentos poéticos ligados às propostas preconizadas pelo grupo tendencista. O livro divide-se em duas partes: “Carta do solo”²²³, na primeira parte, e “Outra poesia” (1951-1957), na segunda. Crespo e Bedate, desde a Espanha, comentam sobre o procedimento do poeta, o qual generosamente inclui sua poesia anterior no volume, ou seja, “*éste nos ofrece en su primera parte el término a que Ávila há llevado sus investigaciones, mientras la segunda marca el camino que le ha conducido a él.*”²²⁴ (CRESPO; BEDATE, 1965, p. 413)

Para llegar al resultado que dicho libro (Carta do Solo) supone, Ávila no ha tenido que renunciar a su propia personalidad poética: por el contrario, el mismo elemento barroco, tan apegado a su estilo, se define con claridad en esta obra (...) (CRESPO; BEDATE, 1965, p. 414)²²⁵

Uma poesia referencial, substantivada, iterativa, mas que revela os elementos barrocos. As oposições marcantes do espírito mineiro, dualidades presenciais em seu comportamento, ritos, decisões, celebrações já haviam sido captadas por *Carta do Solo* e *Carta sobre a Usura*, livros em que os símbolos contrários enaltecem a presença de códigos como a Carta – a um tempo “missiva” e “mapa” – documento, portanto, que de científico, telúrico, agrônômico, torna-se sociológico, substantivação poética no questionamento provindo pelos interesses dúbios daquele “solo”. No depoimento *Carta do Solo – poesia referencial* escrito especialmente para a revista *Invenção*, e recolhido em *O poeta e a consciência crítica*, já declarava Affonso Ávila não acreditar na poesia como simples monumento lúdico desapegado dos compromissos sociais, ou um “dom numinoso” (ÁVILA, 1962b, p. 55), mas como “produto da conscientização estética e ao mesmo tempo expressão referencial do homem e da realidade” (*idem*). Dessa forma, seu depoimento sobre a experiência de criação do poema reitera uma “evolução” de sua poesia como processo histórico, uma

²²³ Alguns poemas de *Carta do solo* já apareciam em algumas publicações, como na revista *Tendência*, mostrando que enquanto faziam suas teorizações e estudos aparecia a parte prática, a sua testagem, nos poemas desenvolvidos. O poema “principal” e homônimo de *Carta do Solo* aparece em *Tendência* 2 (julho de 1958); em *Tendência* 3 (1960) é publicado “Morte em Efigie”; “Bezerra de Ferro e Sinal” aparece na revista *Narceja* (1960).

²²⁴ “[...] este nos oferece em sua primeira parte o termo a que Ávila conduziu suas investigações, enquanto a segunda marca o caminho que o conduziu a ela.” (Tradução nossa)

²²⁵ “Para chegar ao resultado que este livro supõe, Ávila não teve que renunciar à sua própria personalidade poética: pelo contrário, o mesmo elemento barroco, tão ligado ao seu estilo, está claramente definido nesta obra (...)” (Tradução nossa).

“poesia participante”, em sintonia ao diálogo *Tendência-Noigrandes* que se realizava desde 1961 (*Carta do Solo* começou a ser escrito em 1957)²²⁶, ou seja, versos em que a dinâmica dialético-social evidenciaria como “atitude crítica” a objetividade de uma poesia cuja forma procurava fugir da alienação “do jogo idealista” (ÁVILA, 1962b, p. 55). Revelam, esses procedimentos, a contradição como tema: poesia/carta que informa (que traz uma novidade; que dá forma) à terra e ao homem, “impressa em gesso” (ÁVILA, 1961, p. 15) ou “impressa em carne” (1961, p. 18) e que depõe os ciclos do solo sobre o qual trafegam ou deslizam os homens, pois o poema oferece, a partir da *Carta*, “as linhas vetoras do comportamento individual” (MARGARIDO, 2006, p. 63), isto é, a terra para chegar naquele que a habita e as relações sociais que o permeiam e o caracterizam.

Em *Carta sobre a Usura*²²⁷ os símbolos dos contrários que atravessam os entes são expressos nos gestos que falam a ruptura histórica da sociedade mineira após a decadência aurífera, depois da passagem do Ciclo do Ouro. A “linha evolutiva semântico-formal”, cuja *Tendência* foi o laboratório, revela, aos olhos de Ávila, a superação da bipolaridade *consciência ingênua* versus *consciência crítica* (ÁVILA, 2000a, p. 241). *Carta sobre a Usura*, diz Ávila em 1993 (2000a, p. 242), “com seu pretexto *mineiro-poundiano*”²²⁸, é um “*poema-ponte* rumo ao futuro da obra individual

²²⁶ Cf. **Homem ao termo**: poesia reunida (1949-2005). Belo Horizonte: UFMG, 2008b.

²²⁷ *Carta sobre a Usura* foi publicada em espanhol pela *Revista de Cultura Brasileña*, em 1962 (Tradução de Ángel Crespo); também foi publicada parcialmente, no mesmo ano, pela *Revista Invenção*.

²²⁸ A *Carta sobre a Usura*, de Tomás Antônio Gonzaga, redigida em 1783, foi coletada nas **Obras Completas de Tomás Antônio Gonzaga**. Tomo II. Edição crítica de M. Rodrigues Lapa. Rio de Janeiro: MEC – Instituto Nacional do Livro, 1957. O texto jusnaturalista remetido ao intendente Pires Bandeira como resposta a uma questão de ordem legal – a usura – fala sobre a elite de Vila Rica e sua constante prática de emprestar o dinheiro a juros. O texto é uma defesa de Gonzaga à tal prática pois ele, como ouvidor e representante de uma elite econômica, tinha especial interesse na manutenção legal de tal prática. Não é de surpreender que a usura esteja no cerne da cultura do ouro, representando muito da perpetuação do poderio econômico nas Minas Gerais, evento explorado por Ávila no referido livro, seu “pretexto mineiro”. Quanto ao viés poundiano, o autor de *Cantos*, diferentemente de Gonzaga, em vários ensaios tentou abordar a economia com um fator histórico central, criticando em prosa e verso a prática da usura. Em seu *Cantos*, a prática dissemina-se pela sabotagem (econômica e intelectual) perfazendo, no “Inferno”, desde um retrato da vida sob o industrialismo oitocentista, com as crises na Europa Central, à guerra bancária estadunidense, à indústria armamentista, o sistema de taxas e juros e por fim os débitos públicos. O famoso “Canto 45” é um caminho para o qual conflui, por diversas rotas em cantos anteriores, a usura como causa direta ou indireta do “mal”. CF. STOCK, Noel. **Reading the Cantos**: the study of meaning in Ezra Pound. New York: Pantheon Books, 1967. Em seu último ensaio, publicado postumamente em 2013 – Affonso Ávila cita o sistema usureiro e sua recepção positiva pela igreja católica, instituição que albergava tal prática, chegando mesmo a mudar a oração do Pai Nosso: “A própria Igreja já retiraria, ao depois, do texto fundante da palavra revelada, da oração que “o nosso Pai nos ensinou” – o Padre Nosso, a expressão-compromisso da piedade cristianizada – “Perdoai as nossas dívidas, assim como nós perdoamos aos nossos devedores”, amenizando semanticamente as “dívidas” em “ofensas” e “nossos devedores” em “aqueles que nos não afendido”.

mas *solidária* da poeta, obra que *explicará* muito do *ser* do poeta enquanto homem diante de seu destino, de sua *ratio*, seu *logos* (...)”. Publicado o poema em 1962, o ciclo dos experimentalismos de Ávila parece, como ele mesmo afirma, apontar para um novo decurso. Finda-se a revista *Tendência*. Constitui-se uma nova fase.

4.2.1 Tradição e vanguarda

Concomitantemente à produção e pesquisa poéticas, Affonso Ávila desenvolve uma ensaística que procura, nos anos 1960, tornar um passado – o barroco – contemporâneo, inserindo-o no presente cultural “a partir de um material historicamente heterogêneo.” (MOSER, 2013, p. 219)²²⁹ Mesmo as vanguardas artísticas com seus gestos iconoclastas de *tabula rasa* elencavam seus heróis, ou momentos culturais, elegendo-os como ideais predecessores da ideologia que propugnavam. A contemporaneidade cultural, lembra Moser (2013), consiste em grande parte de materiais pré-disponibilizados, de elementos culturais pré-existentis disponíveis em nosso repertório histórico. Aos raros momentos de uma “novidade absoluta”, antepor-se-iam elementos expressivos reativados, atualizados, contextualizados porque responderiam, em maior ou menor escala, às aspirações político-ideológicas dos agentes de reinserção desses materiais em sua contemporaneidade. Obviamente que nem todos esses materiais têm um lugar de destaque no processo cultural vigente, como lembrou Raymond Williams (1977, p. 122): muitos “tabus” cercariam a “reciclagem” de elementos imediatamente precedentes, como aconteceu com elementos do barroco até quase o final do século XIX. A exigência de uma nova tradição como atitude de vanguarda, vista dessa ótica, parece desnudar a *contradictio in terminis* com que esses termos são tradicionalmente associados.

Coube, portanto, às expressões artísticas baseadas em pesquisas, ou releituras sobre um passado anterior, a imputação do emergente, utilizando-se do residual para suplantar o dominante²³⁰. Dessa maneira, a tradição procurada por

Enleio de circularidade de cultura, diacronizando e coligando, ao sabor da história do poder, o nexo social e antropológico – política/ideologia/religião.” ÁVILA (2013a, p. 25).

²²⁹ “[...] to construct a cultural present out of historically heterogeneous material.” (Tradução nossa)

²³⁰ Valemo-nos da terminologia de Raymond Williams (**Marxism and Literature**. New York: Oxford University Press, 1977.) O crítico inglês define os procedimentos culturais em residuais, emergentes e

Affonso Ávila vai na tentativa de suplantar um discurso artístico “dominante” em que a arte em geral, e a poesia em particular, debatem-se na hegemônica expressão da geração de 45. Seja uma tradição forçada, imaginada ou inventada para inculcar certos valores ou explicar determinados comportamentos, como o do homem mineiro, o passado barroco, nesse caso específico como “um passado historicamente apropriado” de que nos fala Hobsbawn (2020, p. 8), causa-nos o interesse que a articulação entre poesia e pesquisa na obra do poeta mineiro repercutiu ao longo de toda a sua obra. Também não acreditamos que fosse uma tradição espelhada unicamente nos modernistas ingleses, como T.S. Eliot e Ezra Pound, embora Ávila os invoque como um dos fatores decisivos para sua “tomada de consciência crítica” (ÁVILA, 1962b, p. 56). O autor de *Os Cantos* anota em seu *The spirit of romance*, que na arte, em especial na literatura, *All ages are contemporaneous*. (POUND, 1910, vi)²³¹, posição que, sem dúvida, coaduna-se com o pensamento avilano, sobretudo a partir do slogan poundiano do “*Make it new*”. Já T. S. Eliot (1933, p. 15), em seu famoso “Tradition and the individual talent” diria, em 1917, que

dominantes. Ao procedimento cultural dominante – aquele hegemônico que quer se passar por “sistema cultural” – o escritor salienta o residual, aquele que “(...) *by definition, has been effectively formed in the past, but it is still active in the cultural process, not only and often not at all as an element of the past, but as an effective element of the present.*” (WILLIAMS, 1977, p. 122) [(...) por definição, foi efetivamente formado no passado, mas ainda está ativo no processo cultural, não apenas como um elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente.] (Tradução nossa); também o emergente: “*By 'emergent' I mean, first, that new meanings and values, new practices, new relationships and kinds of relationship are continually being created.*” (WILLIAMS, 1977, p. 123) Tais definições só podem ser feitas, segundo ele, em relação com o dominante, cultura que subtrai ou omite determinadas fases culturais. Para essas últimas voltariam as culturas emergentes, pois “(...) *there is then reaching back to those meanings and values which were created in actual societies and actual situations in the past, and which still seem to have significance because they represent areas of human experience, aspiration, and achievement which the dominant culture neglects, undervalues, opposes, represses, or even cannot recognize.*” (WILLIAMS, 1977, p. 124) [(...) há então um retorno aos significados e valores criados nas sociedades e nas situações reais do passado, e que ainda parecem ter significação, porque representam áreas da experiência, aspiração e realização humanas que a cultura dominante negligencia, subvaloriza, opõe, reprime ou nem mesmo pode reconhecer.] Tradução nossa.]

²³¹ POUND, Ezra. **The spirit of romance**: an attempt to define somewhat the charm of the pre-renaissance literature of Latin. London: J.M.Dent, 1910. A citação completa é: “*It is dawn at Jerusalem while midnight hovers above the Pillars of Hercules. All ages are contemporaneous. It is B.C., let us say, in Morocco. The Middle Ages are in Russia. The future stirs already in the minds of the few. This is especially true of literature, where the real time is independent of the apparent, and where many dead men are our grand-children's contemporaries, while many of our contemporaries have been already gathered into Abraham's bosom, or some more fitting receptacle.*” [É madrugada em Jerusalém enquanto a meia-noite paira sobre os Pilares de Hércules. Todas as idades são contemporâneas. É a.C., digamos, no Marrocos. A Idade Média está na Rússia. O futuro já se agita na mente de poucos. Isso é especialmente verdadeiro na literatura, onde o tempo real é independente do aparente, e onde muitos homens mortos são contemporâneos de nossos netos, enquanto muitos de nossos contemporâneos já foram reunidos no seio de Abraão, ou em algum receptáculo mais adequado”. Tradução nossa.]

The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the *whole* existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each part of art toward the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new.²³²

Tradição: do latim *traditione*, “entrega”²³³; aquilo que se passa de geração em geração, não somente coisas, porém mais especificamente um corpo de costumes, doutrina. Em outro sentido, a tradição pode basear-se simplesmente na afirmação de que certos elementos culturais estão enraizados no passado. Essa palavra impregnou-se no vocabulário moderno, universalizando-se, de forma que o “tradicional” tende a ser visto como o que conserva uma tradição, o que está de acordo com os costumes. Assim, nada mais interessante do que a arte moderna ser justamente um equilíbrio entre a tradição e a novidade²³⁴. Estabelecendo-se entre a vanguarda como atitude e a tradição como patrimônio, Affonso Ávila publica *O poeta e a consciência crítica*, reunindo ensaios que escrevera ao longo da década de 1960, e que se incorporam pelas duas linhas descritas no subtítulo: a tradição e a vanguarda.

²³² “A ordem existente está completa antes que a nova obra apareça; para que a ordem persista após a introdução da novidade, a *totalidade* da ordem existente deve ser, se jamais o foi sequer levemente, alterada; e desse modo as relações, proporções, valores de cada obra de arte rumo ao todo são reajustados; e aí reside a harmonia entre o antigo e o novo”. (Tradução nossa; itálico do autor) In: ELIOT, T. S. **Selected essays by T. S. Eliot**. London: Faber and Faber, 1933. O mesmo Eliot escreveria em seu *After Strange Gods* (1934, p. 18) que a tradição, para ele, “*involves all those habitual actions, habits and customs from the most significant religious rite to our conventional way of greeting a stranger, which represent the blood kinship of ‘the same people living in the same place’*”. [“(…) envolve todas as ações, hábitos e costumes habituais, desde o rito religioso mais significativo até a nossa forma convencional de saudar um estranho, que representam o parentesco de sangue ‘das mesmas pessoas que vivem no mesmo lugar’.”] In: **After strange gods**: a primer of modern heresy. London: Faber and Faber, 1934. A invocação de sangue, solo e tradição pôde ser lida como um referendar de práticas como a dos nazistas e fascistas, como a seguinte: “*The population should be homogeneous; where two or more cultures exist in the same place they are likely either to be fiercely self-conscious or both to become adulterate. What is still more important is unity of religious background, and reasons of race and religion combine to make any large number of free-thinking Jews undesirable*.” [“A população deve ser homogênea; onde duas ou mais culturas existem no mesmo lugar, é provável que sejam extremamente autoconscientes ou ambas se tornem adulteradas. O que é ainda mais importante é a unidade de formação religiosa, e [que] razões de raça e religião se combinem para tornar qualquer grande número de judeus de pensamento livre, indesejável.” (Tradução nossa)] (ELIOT, 1934, p. 20)

²³³ FARIA, Ernesto. **Dicionário Latino-Português**. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Garnier, 2003.

²³⁴ BEASLEY, Rebecca. **Theorists of Modernist Poetry**: T.S. Eliot, T.E. Hulme, Ezra Pound. London and New York: Routledge, 2007: “*One of the defining features of literary modernism is the tension it preserves between tradition and originality. Although modernism is defined by its experimentation, its insistent difference from that which has gone before, modernists are also devoted genealogists, energetically tracing their ancestry back through literary traditions*.” [“Uma das características definidoras do modernismo literário é a tensão que ele preserva entre tradição e originalidade. Embora o modernismo seja definido por sua experimentação, por sua insistente diferença em relação ao anterior, os modernistas também são genealogistas dedicados, traçando energicamente sua ancestralidade por meio de tradições literárias.” (Tradução nossa)] (BEASLEY, 2007, p. 63)

Na “linha de tradição” busca o ensaísta inserir seu *locus* existencial – o barroco de Minas – como uma genealogia cultural, uma cartografia de cultura que ainda vigora na atualidade denunciando seus signos. A “atitude de vanguarda” remete ao engendramento político, participativo que tem o artista em questionar as formas artísticas vigentes entrelaçando-se na dialética que perfaz o título: “o poeta” e a “consciência crítica”.

Em seu *O poeta e a consciência crítica*, livro que representa, “na contemporaneidade e intenção de sua escrita, uma conotação ainda não envelhecida de momento crucial da poesia, da literatura brasileiras, em seu processo pós-modernista.” (ÁVILA, 2008a, p. 13)²³⁵ a vontade de uma proposta vanguardista para expor uma linha de tradição é executada pela percuciente qualificação de nosso passado barroco, “no qual identifica uma linha de tradição criativa da arte brasileira” (ÁVILA, 1969a, p. 8). O livro de ensaios surgiu no bojo do *Suplemento Literário de O Estado de São Paulo*, jornal em que o autor, a convite de Antonio Candido e Décio de Almeida Prado, assinava mensalmente colunas relacionadas à literatura e cultura de Minas Gerais. O mesmo jornal e seus dirigentes influíram decisivamente na realização do II Congresso de Crítica e História Literária, na cidade paulista de Assis, em 1961: congresso que firmou o diálogo-debate *Tendência/Concretismo*. Dessa rede de relações que travou entre leitores, críticos e colaboradores do jornal, mais as amizades que se ocasionaram em decorrência do evento de Assis, aconteceu a Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, de 14 a 20 de agosto de 1963. Esse último evento, buscando uma “Frente única nacional” com sua inserção poético-ideológica foi avaliado, em depoimento, 30 anos depois (1993) por seu organizador:

De nossa parte, reafirmando que esse depoimento é *pessoal*, informal e ao seu tanto emotivo, deixamos que fale a consciência avaliativa de outros companheiros que participaram daquele encontro de trinta anos atrás, mais aptos por certo do que nós para julgar com isenção crítica o destino da Semana de Vanguarda, se ela foi minimizada, postergada ou apenas inviabilizada em seus princípios pela fatalidade histórica. Em nosso caso individual, confessamos que tudo fizemos para que assim não fosse: a *Semana*, a *frente participante*, o contacto, a transa, o trânsito nas vanguardas nos ensinaram demais, nos deram consistência de atuação intelectual para romper preconceitos e amarras formais e ideológicas, para encarar “o novo com a coragem do novo”. (ÁVILA, 2000a, p. 250)

²³⁵ ÁVILA, Affonso. **O poeta e a consciência crítica**. 3ed. Revista e ampliada. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008a. Nessa última edição do livro, em contraste com a primeira (Editora Vozes, 1969), o autor amplia o número de ensaios (dez na 1ª edição; dezenove na 2ª), bem como refaz a nota preambular com novas considerações, como a que citamos acima.

A “fatalidade histórica” ou “os subseqüentes acontecimentos brasileiros” (leia-se, o Golpe de 1964) não só “vieram naturalmente a obstar melhor divulgação dos princípios críticos e estéticos firmados no Comunicado”²³⁶ (ÁVILA, 2008a, p. 16), como também trancar os projetos objetivos em que se teria desdobrado a UFMG, instituição promotora do evento. Se por um lado a *Semana* marcou a atitude do poeta em relação às novidades midiáticas e formais para a conseqüente poesia desenvolvida, por outro, encerrou o ciclo da poesia vanguardista em revistas especializadas para a promoção e apresentações de intuítos poéticos novos. Affonso Ávila agora depara-se com uma produção cada vez mais desenvolvida, cujo cunho pessoal – sua dicção poética – mais se fará notar pela elaboração de livros atinados à constante busca da linha de tradição. A atitude de vanguarda mostra-se, portanto, política, mas não mais envolvida em publicações conjuntas.

Dessa forma, no, a nosso ver, principal ensaio do livro, intitulado “O barroco e uma linha de tradição criativa” alude Ávila à “revisão dos conceitos de valoração e dos métodos de análise dos fatos estéticos verificados nos últimos anos” (ÁVILA, 1969a, p. 15) que permitem superar e corrigir “as distorções de uma historicidade cronológica e biográfica das artes”. O pensamento barroco que possibilita essa revisão desenvolveu em Ávila uma necessidade de se pensar o fato estético pela pesquisa, como apontam os ensaios dos anos 1960/70. Assim, em vez de falar da arte compartimentada em períodos históricos estanques, didaticamente solidificados em painéis caracterizadores de determinadas nuances literárias, pelas quais se agrupam no tempo histórico da nação, prefere ele “aludir às formas assumidas pela arte numa dada curva do devir humano”, uma evolução de formas, sendo estas últimas verificadas ou reemergidas em roupagem nova “desde de que dois ou mais momentos da história da humanidade ou particularmente das nações inflitam para uma idêntica e mesma curva de tensão estética, existencial, social.” (ÁVILA, 1969a, p. 15-16). Na elaboração desse artigo, preparado para uma comunicação no I Festival do

²³⁶ Esse “Comunicado” da *Semana* apontava cinco aspectos da nova poesia que deveriam ser explorados e vão aqui por nós sintetizados: 1) Consciência de forma: poesia de função crítico-criativa, em âmbito nacional e internacional; 2) Comunicação e participação: acionar e estimular camadas mais amplas do povo, tornando-as mais conscientes da capacidade de participação emancipadora, social e política; 3) Função prática: criação de novos métodos e meios de aplicação do texto falado, musicado escrito ou visualizado, bem como intensificar o emprego dos já existentes; 4) O poeta deve desvelar a realidade, assumindo a linguagem em seu aspecto estético e ético, induzindo o leitor a tomar consciência de si mesmo e de sua existência social alienada. O texto foi firmado por 21 poetas. Cf. “Semana nacional de poesia de vanguarda. Comunicado e conclusões”. In: **O poeta e a consciência crítica**. Petrópolis: Vozes, 1969a.

Barroco²³⁷, realizado pela Universidade Federal da Bahia, Affonso Ávila indaga-se sobre o retorno ao barroco, ou em suas palavras:

Duas indagações fundamentais nos assaltaram ao voltarmos inicialmente a nossa atenção para este apaixonante campo de estudo especializado: por que esse interesse, essa curiosidade, essa paixão do homem de nossos dias sobre o barroco? – por que só essa redescoberta do barroco veio possibilitar ao estudioso brasileiro uma visão mais nítida de nossas perplexidades como povo e nação? (ÁVILA, 1969a, p. 16)

A resposta para ambas as questões norteia o início de suas teorizações: a aproximação entre o barroco e a modernidade, entre o homem do seiscentos-setecentos e o do século XX, uma identidade que, transcendendo a questão formal, de linguagem e de ritmo “para refletir de modo mais profundo uma semelhante tensão existencial.” (ÁVILA, 1969a, p. 17) Esse movimento interpretativo da situação histórica, estética e social brasileiras foi consagrado no bojo de uma poética sincrônica, simultaneísta, “capaz de abranger o fato artístico da atualidade como um degrau novo, desdobrado de uma sequência de outros degraus”. (ÁVILA, 1969a, p. 16)

A perduração da obra de arte para além das condições históricas que a geraram é um capítulo fundamental da poética sincrônica, atitude eminentemente crítica na qual uma das funções primordiais seria a de retificar as coisas julgadas pela poética histórica (CAMPOS, 2019, p. 207). Uma descrição sincrônica, seguindo Jakobson (2001, p. 120), “considera não apenas a produção literária de um período dado, mas também aquela parte da tradição literária que, para o período em questão, permaneceu viva ou foi revivida.” Assim, repensar a tradição, no caso avilano, foi tarefa cuja poética-crítica sincrônica como dispositivo de atuação revelou-se capaz de retificar a aludida história cronológica que precisava ser reavaliada. Como disse Haroldo de Campos, o quadro sincrônico, longe de ser estático, é historicizado, “embebido em diacronia, embutido na tradição” (CAMPOS, 2019, p. 222). O movimento dialético em que opera o crítico sincrônico, o leitor do passado presentificado (estético-criativo) permite que a crítica-poética situada insira-se na história e, com a diacronia (importante e necessária), releia, reveja ou, quem sabe, refaça a tradição. Estudando de maneira sincrônica as raízes culturais barrocas pôde

²³⁷ O artigo foi publicado pela Revista *Universitas*, da mesma instituição, em seu número 2, 1969. Foi ainda recolhido em *O lúdico e as projeções o mundo barroco I*, em 1994, com um novo título: “Barroco: um elo no processo criativo”.

Ávila rever o chamado barroco histórico. Conclusão, mesmo que provisória: o homem do barroco histórico e o atual têm um parentesco espiritual.

Entendendo a tradição como “o elemento dinâmico que dá sentido à evolução das formas – de ser, de estar, de criar – de um povo em sua trajetória nacional” (ÁVILA, 1969a, p. 49), sua “atitude” de vanguarda inseria-se na procura dos momentos críticos em que essa “linha” mostrava-se como denunciadora dos processos criativos que de alguma maneira nos apontava como “nação”. Construção discursiva herdada do novecentismo, procurou Affonso Ávila desenvolver ao longo de sua trajetória crítica os respaldos que qualificassem determinadas formas assumidas pela arte em momentos-chaves para ele privilegiados, como o barroco, o romantismo, o modernismo, as vanguardas do pós-Segunda Guerra. A tradição, em seu conceito, pesaria, ou deveria pesar, obrigatoriamente nos novos artistas.

A arte nova, a literatura nova têm a obrigação de saber que toda a criação, não obstante a sua modernidade, a sua novidade, está apoiada sempre numa linha de tradição, elemento dinâmico a mover e impulsionar o processo estético. (ÁVILA, 1969a, p. 25)

Um processo estético movediço e constantemente inquiridor de suas práticas tem no barroco não somente a sua gênese, mas, na concepção de Ávila, são as desinências barroquistas que conformam como linha de força a literatura brasileira. No caso da produção poética de Affonso Ávila, seu *Código de Minas* revela-se como o produto de intensas pesquisas sobre a realidade mineira, sobre como a linha de tradição fulcrada no barroco delineia-se pelo projeto poético constituindo-se na coroação do binômio tradição e vanguarda.

As pesquisas para a confecção de seus livros de poemas²³⁸: *Código de Minas* (1969), *Código Nacional de Trânsito* (1972), *Cantaria barroca* (1975) e *Discurso da difamação do poeta* (1976), sem dúvida livros que traziam a marca da relação *Tendência/Concretismo* e suas “atitudes de vanguarda”, como o posicionamento politizado em uma sociedade recrudescida pelos “autoritarismos institucionais” fizeram-no, como já relatamos, adentrar a senda barroca da Minas Gerais para que, em uma leitura sincrônica de sua tradição, refletisse sobre o próprio tempo dúbio e tecnológico que as pressões formais e históricas propiciavam. Tempo de crise, como

²³⁸ O padre Lauro Palú (1979, p. 350), estudando a poesia de Affonso Ávila a divide em três fases, a saber: Primeira fase: poesia lírico-subjetiva; Segunda fase: Poesia de sentido participante; Terceira fase: poesia satírico-crítica. Os livros supracitados nesta página compreendem essa terceira fase.

o mundo barroco, a atitude de vanguarda empenhada por Ávila refazia ensaisticamente sua tradição pelos estudos dos resíduos coloniais, mas, poeticamente reorganizava o mundo com o instrumento do destino de todos os humanos: a linguagem. Dessa forma, a palavra poética em uma era eletrônica, como queria Marshall McLuhan, irmana-se dos códigos e sinais que na sociedade moderna quase superam a linguagem escrita e falada. No caso da poesia, como queria Armando Zarate (1977, p. 117), “*O se adelanta en el código de la información estética, o por el contrario, la literatura se reducirá a un pasatiempo de vacaciones sin resonancia en el curso de la historia.*”²³⁹ Mesclando elementos dessa visualidade com outras artes, pôde a poesia de Ávila, em conexão com as crises de representação, transformar-se em um “lirismo visual”, vaticinado pelo autor dos *Caligramas*²⁴⁰ no início do século XX. Talvez não fosse, como queria Ndanialis (2004, p. 17) “*a conscious effort on the part of writers to manipulate seventeenth-century baroque techniques for contemporary, avant-garde purposes*”²⁴¹, mas em encontrar, na pesquisa de suas raízes, uma sensibilidade ótica que, coadunada com as transformações socioculturais dos dois períodos, projetassem uma nova forma poética.

Obviamente que Affonso não foi o único a experimentar formas poéticas novas. Fábio Lucas (1970, p. 47) fala de uma “sedução do experimentalismo anárquico” que “desviou tantas gerações” e para quem Affonso Ávila com seu *Código de Minas e Poesia Anterior* destacava-se positivamente “pela seriedade de sua contribuição”.

Código de Minas & Poesia Anterior (1969) sintetizam vinte anos de elaboração consciente e segura de um discurso poético. Partindo do mais fechado intimismo até atingir a expressão mais objetiva do drama interior aos mitos coletivos da nacionalidade, o principal poeta do grupo *Tendência* oferece um conjunto de poemas em que se projetam tanto a biografia pessoal quanto a história de nosso povo. (LUCAS, 1970, p. 47)

²³⁹ “Ou avança no código da informação estética ou, ao contrário, a literatura se reduzirá a um passatempo de férias sem ressonância no curso da história”. (Tradução nossa)

²⁴⁰ APOLLINAIRE, Guillaume. In: PIA, Pascal. **Apollinaire par lui-même**. Paris: Éditions de Seuil, 1965. O texto de Apollinaire reza: “*Les artifices typographiques poussés très loin avec une grande audace ont l'avantage de faire naître un lyrisme visuel qui était presque inconnu avant notre époque. Ces artifices peuvent aller très loin encore et consommer la synthèse des arts, de la musique, de la peinture et de la littérature*”. [“Os artifícios tipográficos dotados de uma grande audácia têm a vantagem de dar origem a um lirismo visual quase desconhecido até então. Esses artifícios ainda podem ir muito longe e consumir a síntese das artes, música, pintura e literatura”. (Tradução nossa.)

²⁴¹ “[...] um esforço consciente por parte dos escritores para manipular as técnicas barrocas do século XVII para fins contemporâneos de vanguarda”. (Tradução nossa).

O barroco em sua linguagem eivada de um tecnicismo visual tange a poética avilana, sempre em seu esforço de aliar tradição e vanguarda, o novo e o velho “desvestido de sua ancianidade”. Heitor Martins, em contundente crítica à tradição formalista empregada por Affonso Ávila nessa “nova fase” poética, lembra da “situação histórica idêntica” à modernidade sentida por Ávila, a saber, o período barroco: “houve também um desvario lúdico no período barroco (poemas desenhados, labirintos, anagramas, hieróglifos, etc.) “diluídos” por outros poetas que aproveitavam parceladamente estas experiências.” (H. MARTINS, 1983, p. 98)²⁴² A crítica de Heitor Martins em seu artigo “Código de Minas: vanguarda e barroco” vem justamente na percepção de que o poeta Ávila valia-se desses dois expedientes (a vanguarda e o barroco) para a composição de seus versos modulados pela visualidade expressiva, lembrando (forçosamente) as produções do seiscentismo colonial. O que o autor de *Do Barroco a Guimarães Rosa* censurava no que chamava de “vanguarda perene” (da qual, em sua visão, Affonso Ávila seria um dos representantes) era o vínculo “por seus interesses e atitude estética, a um movimento reacionário da Literatura Brasileira” (leia-se, ao barroco), vanguarda que queria “reformular um Brasil majoritariamente analfabeto com “poemas/processo” feitos por computadores no interior de Minas Gerais” (H. MARTINS, 1983, p.100). A “clara articulação teórica com o formalismo seiscentista” aliada ao “compromisso vanguardista” prejudicaria a obra de Ávila, impedindo a concretização dela. (H. MARTINS, 1983, p. 106) De forma convergente, Mário de Silva Brito (1970, p. 51) diria que “A mais recente fase poética de Affonso Ávila, cheia de inovações na forma, se inseria, no entanto, na tradição da sátira mineira (...)”, sátira ao gosto do autor de *Cartas Chilenas*, e não na concepção barroca de mundo tão cara ao pesquisador da mentalidade mineira. Para esse setor da crítica convencional, tradição e vanguarda pareciam mais conceitos que se repeliam, antitéticos, paradoxais. Haroldo de Campos que, semelhantemente a Affonso Ávila, via no barroco a medula de tradição criativa da arte brasileira, refletia sobre ambos os conceitos em resposta à pergunta de Laís Corrêa de Araújo²⁴³:

São antes conceitos complementares. Entre o passado de cultura e o presente de criação há uma relação dialética, de mútua alimentação. É só a

²⁴² MARTINS, Heitor. “Código de Minas: vanguarda e barroco I”. S.L. *O Estado de São Paulo*. 07/03/1971. O ensaio saído em duas partes no Suplemento Literário foi unificado sob o título “Código de Minas: algumas considerações sobre vanguarda e barroco”, e publicado em *Do Barroco a Guimarães Rosa*, 1983.

²⁴³ Haroldo de Campos: do barroco à poesia concreta. Entrevista concedida à Laís Corrêa de Araújo. Suplemento Literário de Minas Gerais. 03/05/1969. p.2

partir do novo que se redescobre verdadeiramente a tradição. Em termos Informacionais, toda inovação implica uma ampliação do repertório e uma reavaliação crítica deste. *Make it new*. Como tradutor e como estudioso da literatura lenho procurado pôr em prática esta concepção, que pode ser chamada "sincrônica" no vocabulário estruturalista.

Se a grandeza de um poeta mede-se sempre “pela multiplicidade de ângulos que sua poesia ostente, seja em nível de inventividade, seja pela imanência de significados em aporte.” (ÁVILA, 1972), o barroquismo nele caracterizado poderia ser visto como uma resultante tanto da inerência sincrética dos novos tempos – que denunciava na arte moderna “uma afinidade real com o barroco do tempo colonial”²⁴⁴, como perceberam Oscar Niemeyer e Jean-Paul Sartre –, como da visualidade propiciada (e exigida) pela modernidade. Da mesma maneira, o escritor vê-se a si mesmo como partícipe de uma terra comum em que se veiculam rapidamente as noções comunicativas, e onde o código de informação é cada vez apropriado de forma célere, sociedade em crise de linguagem em “que não mais pode viver em compartimentos estanques, em sistemas fechados, em estados privilegiados de afastamento e incorruptibilidade”. (ARAÚJO, 1969)²⁴⁵ Affonso Ávila percebeu que o barroco prolongou seu espírito até a contemporaneidade, transformou-se pela imagem na visualidade chamativa, aperfeiçoou “máquinas de ilusão” como o cinema, imagem em movimento já percebida por Roger Bastide (1947, p. 6) como uma substituição do palco dramático do teatro, hibridismo conciliador de tempo e espaço.

Os interesses multimidiáticos e as novas tecnologias digitais resultaram para nós, como foi no barroco do século XVII e XVIII no Brasil (e nas Américas) em uma revolução sistêmica em como víamos o mundo. O barroco setecentista encarado por Ávila como “documento de vida espiritual, índice de estruturas mentais e chave de compreensão psicológica.” (MARTINS, 2006, p. 247) foi também transformador da percepção, acusando “pela primeira vez a noção de Tempo” (MARTINS, 2006, p. 249) evocada sobretudo a partir das manifestações dramáticas em que o teatro, gênero híbrido, temporalizava o espaço nas representações. O barroco, dessa forma, com suas pompas, com sua forte tendência para a visualização do mundo exterior traduzida nas imagens visuais (pedrarias brilhantes, amor dos disfarces e fantasias, nos fogos de artifícios, nos cenários de *ensueño*) torna-se “síntese de mentalidade”, uma espécie de “aldeia global sob o qual se uniu o Ocidente sob um mesmo signo de

²⁴⁴ NIEMEYER, Oscar. *O Estado de São Paulo*. 02/1951, p. 26-27.

²⁴⁵ ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Suplemento literário Minas Gerais*, 29/03/1969.

cultura.” (ÁVILA, 2006, p. 259). O barroco transformaria a sociedade latino-americana pois seria sua “nervura no metabolismo cultural”, seu “elemento constitutivo e primordial da nossa diferença. É como que a nossa janela tropical.” (ÁVILA, 2006, p. 261)²⁴⁶

Da mesma forma, a fraseologia residual percebida por Benedito Nunes (2006, p. 243) em *Código de Minas*, coloca em pauta, na época tensa de 1963-1967, o lugar de formação e ebulição e as práticas codificadas que regem os seres. A pesquisa para esse livro, juntamente com as modificações de ordem política fariam esse “versejador, o arremedador de contista, o bisonho monoglota travestido de tradutor” (ÁVILA, 2000a, p. 11) reconfigurar o barroco, ou o barroquismo notado no homem-síntese do ser “agônico, perplexo, dilemático” (ÁVILA, 1969a, p. 17) revigorado na historiografia da arte a partir de seus “resíduos”. Os três livros de poesia já trazem, como assinalamos, o problema da contrariedade, elemento essencial para essa busca barroca de *Resíduos Seiscentistas em Minas*.

Tudo isso é dependente de uma visão que ultrapasse a simples diacronia dos nomes e eventos, incluindo o descobrimento ou “invenção” de precursores, um “dos corolários mais significativos da visada poética sincrônica” (CAMPOS, 2013a, p. 24). A pesquisa como fruto ou desgaste da modernidade (CHIAMPI, 2010) colocou o poeta-ensaísta na trilha do tempo barroco, tempo esse não somente precursor no que se refere à nossa tensão estética, mas como uma maneira de entendermos, com todas as particularidades de uma dinâmica brasileira, a linha evolutiva não diacrônica, portanto diferencial, tanto da historiografia literária brasileira, como das pesquisas realizadas pelos nossos vizinhos hispânicos. Se a intenção inicial de Ávila era buscar “uma visão mais nítida de nossas perplexidades como povo e nação” (ÁVILA, 1969a, p. 16) a partir do estudo sincrônico de nossas raízes barrocas, esse âmbito foi ultrapassado, indo projetar-se em uma teoria própria das especificidades do “Homem Barroco” brasileiro. Diferentemente de seus estudos nascerem da mesma crise da modernidade encarada pelos ensaístas cubanos – Lezama Lima, Severo Sarduy e Alejo Carpentier –, ou de ser a eles devedor, como se os pensadores hispânicos iluminassem o pensamento de Ávila, ele desenvolveu uma teorização peculiar,

²⁴⁶ Entrevista concedida à Folha de São Paulo. In: ÁVILA, Affonso. **Fortuna crítica de Affonso Ávila**. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 2006.

passando pelos nomes que antes dele pensaram o barroco brasileiro como uma forma que poderia e deveria ser reavaliada.

Tal teorização apareceria conceituada na publicação da *Revista BARROCO nº1* – “única publicação especializada nesse tema em todo o mundo”²⁴⁷ – no que chamou de “barrocoologia”, a saber, uma orientação múltipla do fenômeno barroco, anteriormente disperso em revistas de assuntos gerais, cuja “iniciativa é o da abordagem do barroco e dos temas correlatos dentro sempre de uma linha não meramente documental e erudita, mas a de uma ensaística realmente sintonizada com a atualidade crítica.” (ÁVILA, 1969b, p. 7) Ávila organizou, quando trabalhava na redação de *O Estado de Minas*, dois números do famoso *Suplemento* dedicados ao Barroco Mineiro (5 e 8 de julho de 1967)²⁴⁸. Depois disso, pareceu natural uma revista que tratasse exclusivamente do assunto. Nasce, assim, *BARROCO*, revista fincada no “interesse regional de promover estudos, em princípio sobre o barroco mineiro, mas que depois se ampliou, como sabemos, no espectro de sua abrangência. Nessa segunda etapa, interacionalizou-se.” (AMARAL, 2006, p. 329).

A pesquisadora Aracy Amaral aponta a dicção de *BARROCO* como uma sequência natural do *Suplemento Literário*, um “espírito que se desenvolveu sob o mesmo signo, acolhendo ensaios de estudiosos e intelectuais” (AMARAL, 2006, p. 328). A revista congregou desde musicólogos a arquitetos, historiadores da arte e estudiosos da literatura.

Antes do lançamento da *BARROCO* 1, no Festival de Inverno de Ouro Preto (1969), Affonso já havia colaborado com a organização da FAOP – Fundação de Arte de Ouro Preto – em 1968, sempre demonstrando um apreço especial pela valorização monumental do barroco mineiro. Essa sua vinculação à pesquisa e conservação da arte colonial mineira²⁴⁹, em especial das cidades históricas do ciclo do ouro, foi mais

²⁴⁷ *O Estado de São Paulo*. 22/12/1979. Affonso Ávila, na “Apresentação” de *Barroco: teoria e análise* diz que *BARROCO* foi, por muitos anos, o “veículo único da espécie na bibliografia mundial” (ÁVILA, 1997, p. 11)

²⁴⁸ Reunidos em Edição especial do *Suplemento Literário Minas Gerais* em novembro de 2014. Belo Horizonte, Novembro/2014 EDIÇÃO ESPECIAL Secretaria de Estado de Cultura.

²⁴⁹ Entre várias nomeações e designações que perfazem a carreira de Affonso Ávila como um “preservador” de bens materiais e culturais, destacam-se: Em 1969 Ávila tornou-se diretor do Centro de Estudos Mineiros (UFMG); em 1971 elaborou o projeto de criação do IEPHA/MG – Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico; em 1973 foi convidado a integrar a equipe do Plano de Conservação, Valorização e Desenvolvimento de Ouro Preto e Mariana, da UNESCO/Fundação João Pinheiro, atuando profissionalmente por todo o ano de 1974 na antiga Vila Rica como “Consultor de suporte Histórico-Documental”. Ainda em 1974, organiza, para o Ministério da Fazenda, o CECO – Centro de Estudos do Ciclo do Ouro, na Casa dos Contos. Em 1977, trabalha com a equipe da Fundação João

uma característica marcante de sua biografia, até porque muitos especialistas vinculados à preservação monumental vieram assomar-se à equipe de colaboradores da Revista *BARROCO*. De fato, sua ligação com setores “institucionalizados” da conservação do patrimônio histórico de Minas Gerais, como colaboradores do IPHAN e sua pouca (ou nula) manifestação política na direção da revista *BARROCO* cobrou críticas de setores ligados à esquerda. Porém, como lembra Bruce Souza Portes em trabalho sobre o “barroco mineiro” de Affonso Ávila:

Mesmo em trabalhos monográficos voltados explicitamente para arte e a cultura dava-se um jeito de inserir conceitos ou autores marxistas como argumento de autoridade. Ao contrário de alguns periódicos ou editoras de oposição ao regime – como a *Civilização Brasileira*, por exemplo - a *Barroco* nunca teve como propósito uma política cultural em si, mas apenas ser um catalisador dos estudos acerca do barroco e da história cultural de Minas Gerais. Mesmo sob críticas, Ávila manteve a linha editorial da *Barroco* praticamente inalterada durante todo esse período. (PORTES, 2016, p. 108)

Durante sua estada como diretor-geral da Revista *BARROCO*, Affonso Ávila não privilegiou artigos que coadunassem suas próprias visões do tema. É notório encontrarmos ensaios que se opõem conceitualmente, como os coletados no livro *Barroco: teoria e análise* (1997), seleção dos artigos mais importantes em comemoração aos 25 anos da Revista *BARROCO*. Como salientou Guiomar de Grammont, por seu caráter de antologia, à seleção “pouco haveria a acrescentar para ressaltar a excelência dos textos selecionados por Affonso Ávila” (GRAMMONT, 2006, p. 299), edição primorosa cujo maior mérito é a “diversidade de tendências” (GRAMMONT, 2006, p. 303). Dessa maneira, reconhece a professora que para manter uma revista, além dos recursos naturais, “é necessária uma imensa tenacidade, abnegação e, sobretudo, humildade intelectual, já que o editor trabalha com dedicação, em geral, para divulgar as produções de outros pesquisadores”. (GRAMMONT, 2006, p. 304) Concordando com a autora de *Aleijadinho e o aeroplano* no que se refere à pluralidade de ideias que a revista movimentou, não notamos (também por isso) uma tentativa da *BARROCO* tornar-se, ao longo da trajetória intelectual do autor de *Código de Minas*, uma espécie de “Enciclopédia” de Affonso Ávila “à maneira de Diderot e D’Alembert”, dentro “de um olhar descritivo-positivista”, como sugeriu Evandro de Souza (2008, p. 185), para quem a proposta da revista “não é o barroco deleuziano”, tampouco “responde ao historicismo de Maravall” (SOUZA,

Pinheiro fazendo o levantamento dos Bens Culturais dos Circuitos do Ouro e Diamante. CF. *Fortuna Crítica de Affonso Ávila*. 2006.

2008, p. 185). Contudo, concordamos que leituras apressadas podem descambar em confusões entre uma teorização “particular” publicada em diversos livros, apresentada em várias conferências e também nas páginas da revista *BARROCO* e as linhas de ensaios publicadas em 18 números pelos pesquisadores do barroco nas mais diversas áreas e lugares do mundo.

Affonso Ávila, em 1969, quando do lançamento da *BARROCO* 1, intentando um programa a ser desenvolvido pelo novo empreendimento, falava “de uma ensaística realmente sintonizada com a atualidade crítica” (1969b, p. 7). Essa sintonia com a “atualidade crítica” – e estamos falando dos fins dos anos 1960 – pôde ser lida por alguns como “sincrônica”, ao passo que, segundo o próprio Ávila na “Apresentação” de seu *Barroco: teoria e análise*, a ideia era “o imperativo de uma visão renovada do extenso espectro do fenômeno e do espaço-tempo de cultura que se propôs e se propõe interpretar.” (ÁVILA, 1997, p. 12) Apesar da “crítica sincrônica” desenvolvida por Ávila, a revista que dirigia não exigia esse aspecto para a aceitação de textos. Pelo contrário, ele visava acolher e até estimular pesquisas voltadas a aspectos singularizados “e nem por isso menores do universo barroquista” (idem). Entendemos, portanto, como “atualidade crítica” que o primeiro número enuncia, uma chamada ao estudo “integrador de um barroco ecumênico, interdisciplinar e intersemiótico” (ÁVILA, 1997, p. 12), independentes de as publicações que se realizaram pelas quase quatro décadas serem “um grandioso conglomerado de observações diacrônicas, destinadas a descrever os séculos XVII e XVIII em Minas como o período de gestação do Brasil”. (CERVELIN, 2008, p. 170) Não procuramos divisar, portanto, nos 20 números da Revista *BARROCO* uma escola avilana de ensaios coadunados com sua própria noção de barroco, até porque desde 1969 até fins do século XX, quando entrega a direção da revista à Cristina Ávila, sua teorização estava em processo contínuo de aprimoramento: ele não estava, estaticamente, exigindo – e as colaborações do universo ensaístico de *BARROCO* mostram isso – que os textos os mais diversos se prontificassem a refletir suas posições para que fossem chancelados, muito embora notemos na órbita de Affonso Ávila um número de respeitados eruditos no barroco brasileiro e mundial. Nossa percepção, conquanto acusem a revista de estender um tradicionalismo monumentalizado em torno de aspectos sacros (e sacralizados) do barroco mineiro, taxando-a de mero catálogo de obras observadas pela visão diacrônica – como se isso fosse um pecado – é a da colaboração conjunta em volta de um tema que nos apaixona e permite novos e

sempre bem-vindos olhares.

Foi durante a década inicial da Revista *BARROCO* que Affonso pôde constatar que igual fenômeno – das preocupações responsivas, ideológicas e culturais propiciadas pelo barroco – acontecia em todo o continente latino-americano. Por isso, na “Apresentação” de *Barroco: teoria e análise*, quis enfatizar que

Autores como Lezama Lima, Alejo Carpentier, Octavio Paz, Severo Sarduy e outros, concomitantemente ao repensamento do problema entre nós, acendiam em seus países interesse investigador semelhante, a par do surgimento simultâneo neles de uma escrita literária nova que retomava, no entanto, como pêndulo e estímulo, as desinências barroquistas, proporcionando, principalmente na ficção, o boom impactante de uma linguagem neobarroca, conquanto vigorosa e de função modernizante. (ÁVILA, 1997, p. 11)

Infelizmente a revista não publicou a tríade cubana: Lezama Lima morreu em 1976, Carpentier em 1980 e Severo Sarduy em 1993. Contudo, a colaboração de estudiosos latino-americanos como Irlemar Chiami – autoridade na tríade cubana –, Carmen Bustillo, Juan Artigas, Gustavo Guerrero – especialista em Severo Sarduy, veio propor a discussão entre o barroco brasileiro e o latino-americano.²⁵⁰

Se para Affonso Ávila o que realizava como opção de vida era “estudar e debruçar-se sobre o seu entorno” (AMARAL, 2006, p. 329), a Revista *BARROCO* foi o espaço privilegiado em que pôde o ensaísta reunir um número de estudiosos sobre o âmbito barroco e responsáveis pelo questionamento que o pensamento barroco lhes proporcionou em seus lugares. Dessa forma, a barrocologia no Brasil sistematizou-se sob a égide da primeira revista especializada, fundada por um barrocólogo que a esticaria por mais de 40 anos e 20 números, sendo ele mesmo seu diretor-geral até o nº 18 (1997/2000)²⁵¹. Assim, delineava-se mais e mais a vertente brasileira da pesquisa barroca no Brasil, tão importante quanto a que se realizava em outros países americanos, pois a Revista *BARROCO* foi um eixo em que pesquisadores puderam expor seus trabalhos voltados tanto à problematização do neobarroco, quanto às releituras identitárias que se desenvolviam na segunda metade do século XX.

²⁵⁰ A revista *BARROCO* reuniu, além disso, vários nomes da ensaística internacional, como Ivo Porto de Menezes, Vitor Serrão, Omar Calabrese, Michel Serres, Ana Hatherly, Benedito Nunes, Myriam de Oliveira, entre muitos outros.

²⁵¹ A direção geral da Revista *BARROCO* ficou com sua filha, e historiadora da arte, Cristina Ávila, a partir do nº 19 (2001/2004).

4.3 FESTA BARROCA

“Tudo isso sofre um corte violento em 1964” (BUENO, 1993, p. 29). Ano em que Affonso é demitido do *Estado de Minas*, jornal em que trabalhara desde 1963, por questões políticas. O golpe afetou os companheiros de geração de Affonso Ávila, afetou a postura crítica e política de seu trabalho, obrigando-o, por implicações censoras, a modificar alguns rumos já que a ordem se estava estruturando sob o comando do que depois ficou conhecida como ditadura militar. Como Minas Gerais desempenhou papel importante na “revolução militar”, pois daquele estado “partiu toda essa reação que cerceou todo o pensamento livre, progressista no Brasil” (BUENO, 1993, p. 30), procurou Ávila aprofundar-se no conhecimento de Minas, “entrar mais dentro” de sua geografia e história. Aparece, finalmente, a fresta barroca:

Simultaneamente a isso, eu, que já possuía muita afinidade com a linguagem barroca, me aprofundo no estudo de Minas e mais particularmente no estudo do barroco, e aí começo a pesquisar mais sistematicamente. *Código de Minas* é elaborado ao mesmo tempo que outro livro, que é um trabalho de pesquisa e ensaio, os *Resíduos Seiscentistas em Minas*. (BUENO, 1993, p. 30)

Ambos os livros refletem o paradoxo da alma mineira, às vezes esperançosa, aberta, livre; às vezes rancorosa, reacionária, repressiva, obscurantista (BUENO, 1993). Tal dualidade mineira, modo de ser, de comportar-se, tem no barroco também sua interpretação. A publicação, sob a repressão dos Atos Institucionais de 1964 e 1968, e após eles, marcou a história do pensamento barroco no Brasil e os posteriores estudo sobre o fenômeno mineiro, brasileiro, americano, ibérico. “Começa aqui outro capítulo de minha vida, o da minha vivência e convivência com o barroco” (BUENO, 1993, p. 38). Essa convivência que abriria uma nova perspectiva de atuação intelectual, transformaria o poeta no “homem do barroco”, uma pessoa preocupada com seus resquícios, com a linha de tradição, com as atitudes de vanguarda. Além disso, os *Resíduos Seiscentistas em Minas*²⁵², seu primeiro ensaio especializado no

²⁵² O ensaio já havia recebido o Prêmio de Erudição “Cidade de Belo Horizonte”, em 1965. Foi publicado em 2 volumes em 1967, com a reprodução fac-símile do Triunfo Eucarístico e do Áureo Trono Episcopal. ÁVILA, Affonso. **Resíduos seiscentistas em Minas**: textos do século de ouro e as projeções do mundo barroco. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros, 1967. Quarenta anos depois (2006) o livro ganha uma segunda edição, revista e atualizada pelo autor, com apoio da Secretaria do Estado de Cultura de Minas Gerais e do Arquivo Público Mineiro.

assunto, inicia sistematicamente sua teorização própria sobre o fenômeno barroco brasileiro. A categoria privilegiada nesse ensaio foi o primado do visual.

Affonso Ávila foi de fato um “agitador cultural”, contribuição que segundo Melânia Silva de Aguiar (2006, p. 14), também é política e manifesta-se sob os mais diversos modos:

No apreço pelo patrimônio artístico das origens, na busca da compreensão de uma certa identidade ou visão de mundo, na pesquisa de formas e linguagens que expressem os novos tempos, na crítica ácida ao preconceito e à repetição de fórmulas surradas e inúteis.

Tais coordenadas de seu pensamento nós já podemos divisar quando em 1965 termina a primeira versão do ensaio *Resíduos Seiscentistas em Minas*, tentativa de estudo que das nossas raízes culturais barrocas pelos seus “resíduos”, ou seja, pelo substrato cultural ainda pertinente ao comportamento e às formas de expressão daquela localidade. O próprio Ávila garante que tal iniciativa nasceu não de uma ideia bizarra do autor, “mas antes a ele se impôs tanto por uma soma de reflexões pessoais, como, principalmente, pelo interesse generalizado, e cada dia mais acentuado, de se rever criticamente o chamado período barroco” (ÁVILA, 1969a, p. 16). O livro é sobre a sobrevivência de práticas na constituição do mineiro, da mineiridade. A partir desse ensaio, o objeto-tema barroco transbordaria em toda a produção escrita de Affonso Ávila, desde sua ensaística voltada aos temas diretamente relacionados ao barroco no Brasil e no mundo, como em uma produção poética “que denunciava a barroquidade de sua poesia” (OLIVEIRA, 2013, p. 53). O barroco, portanto, com *Resíduos* ganha mais e mais expansão e força nas preocupações avilanas. Prestando atenção aos motivos festivos e à importância das celebrações litúrgicas, o livro expõe os faustos religiosos realizados pela sociedade em ascensão e declínio aurífero, mas já sedimentadas em grupos, congregações, ordens terceiras e irmandades a disputar espaços políticos de poder. Essas disputas podemos notar a partir das dramatizações, festas, torneios poéticos ocorridos durante os eventos festivos relatados por Ávila. Como disse Benedito Nunes:

A tendência lúdica que esses torneios revelam, o aparato cênico das festividades, em geral montadas como grande espetáculo, num ambiente teatralizado, a iniludível força dramática da escultura e da arquitetura religiosas em contínua expansão, são os ingredientes do mundo barroco, na sociedade mineira que se organiza. (NUNES, 2006, p. 239)

Essa organização da sociedade mineira, de seu “espírito urbano”, tem na igreja, segundo João Camillo de Oliveira Torres, um de seus elementos fundamentais. Diferentemente do que ocorria nas casas-grandes do Norte do Brasil, onde a capela (e o capelão) servia aos membros do clã, em Minas Gerais do século XVIII, a igreja era para todos.

Não era obra de um rico potentado, não era dependência do “clã”; era o centro da vida em comum dos garimpeiros. É claro que, depois de estar a sociedade mais diferenciada, construíram-se tribunas para as damas da nobreza. De qualquer jeito, porém, a Igreja era de todos os irmãos. (TORRES, 2011, p. 147)

As irmandades, confrarias e ordens terceiras, que disputavam e concorriam nas festas e celebrações, são um aspecto importante no desenvolvimento da história social mineira. Se Minas foi, como queria Alceu Amoroso Lima, o centro psicológico e social do Brasil (LIMA, 1983, p. 17) a religião foi seu centro irradiador (LIMA, 1983, p. 81), sendo o *grupalismo* “a própria expressão da sociologia mineira.” (LIMA, 1983, p. 57). Mais fácil, assim, notar a necessidade, também como um fator sociológico, da adesão dos mineiros em grupos religiosos leigos, irmandades e coletivas associações. Para Caio César Boschi as irmandades, enquanto entidades coletivas, “traziam em seu bojo acentuado individualismo, isto é, podiam ser entendidas também como centro catalisador de individualidades atemorizadas pela morte e pela doença e ávidas por um espaço político” (BOSCHI, 1986, p. 14). O sociólogo destaca, ainda, que isso se dava em especial nas irmandades de negros, únicas instituições em que podiam exercer funções que pairavam acima de suas condições de escravizados. Distintas eram as congregações na metrópole, separadas por grupos de ofício. Em Minas Gerais, segundo o mesmo João Camillo, tínhamos também a divisão de raça: brancos, pretos e pardos. Cada grupo ou irmandade erigia sua igreja; cada irmandade participava das competições intergrupais, característica que, segundo Lourival Gomes Machado, também diferenciava o nosso barroco do europeu: não era ele mais somente expressão de um absolutismo político, mas força estética adequada às celebrações. (GOMES MACHADO, 2010, p. 129) Importante notar o protagonismo que irmandades negras assumiram no século XVIII: Caio César Boschi apresenta em seu *Os leigos e o poder* uma tabela que comprova que “Nossa Senhora do Rosário foi o primeiro entre os oragos” (SOUZA, 2001, p. 184). Possuir igrejas (Nossa Senhora do Rosário e Santa Ifigênia, em Vila Rica) que pudessem “ombrear com as igrejas

construídas por iniciativa dos brancos” (GOMES MACHADO, 2010, p.128) era ponto de honra para as comunidades negras.

A religião nunca é apenas nem metafísica nem meramente ética. (GEERTZ, 2008, p. 93). Sendo aquilo que é colocado para além do mundano, tem grande alcance e papel na orientação da conduta dos entes. As culturas com seu *ethos* – seus elementos valorativos, seus aspectos morais e estéticos, portanto, emocionais – e com sua visão de mundo, seu aspecto cognitivo ou “o quadro que elabora das coisas como elas são na simples realidade, seu conceito da natureza, de si mesmo, da sociedade.” (GEERTZ, 2008, p. 93) tem suas nuances confrontadas ou mutuamente confirmadas pelo entrelaçamento dessas forças motrizes culturais através da religião e do ritual. Na análise de Clifford Geertz (2008, p. 93), seria a religião uma tentativa de “conservar a provisão de significados gerais em termos dos quais cada indivíduo interpreta sua experiência e organiza sua conduta”. A conservação, ou armazenamento de significados só pode ser feito através dos símbolos.

Tais símbolos religiosos, dramatizados em rituais e relatados em mitos, parecem resumir, de alguma maneira, pelo menos para aqueles que vibram com eles, tudo que se conhece sobre a forma como é o mundo, a qualidade de vida emocional que ele suporta, e a maneira como deve comportar-se quem está nele. (GEERTZ, 2008, p. 94)

Temos assim, a partir disso, uma ontologia e uma cosmologia aliadas à uma estética e uma moralidade: poder que tem a suposta capacidade de “identificar o fato com o valor no seu nível mais fundamental, de dar um sentido normativo abrangente àquilo que, de outra forma, seria apenas real.” (GEERTZ, 2008, p. 94). As festas ou celebrações que envolvem o homem do barroco, esse “animal religioso”, para falar com Julio García Morejón (1968, p. 42), e sua apoteose religiosa transbordada em festividade ou solenidade – pedra angular das sociedades barrocas, em seu “sentir” característico, apaixonado – vão responder aos poderes simbólicos, não só da religiosidade travestida em mitologias cristãs e pagãs, mas ao poder constituído representado pela figura do monarca, do império a dividir as hierarquias locais com os eclesiásticos. Terrenalidade e simbologia espiritual agindo na postura dilemática que suspende-se provisoriamente com a promoção do evento festivo. Nas considerações da historiadora Laura de Mello e Souza, a sociedade mineira refletindo aspectos do Antigo Regime, e sua religião não eram separadas.

Uma festa de cunho religioso podia ao mesmo tempo exaltar o Santíssimo Sacramento, o novo bispado e, por meio deles, o monarca cristão que a tudo presidia assim como os seus vassallos obedientes e piedosos, de quem se esperava tanto o zelo da coisa pública quanto a observância da fé. (SOUZA, 2001, p. 187)

As festas que foram o cerne do ensaio *Resíduos Seiscentistas em Minas – Triunfo Eucarístico (1733) e Áureo Trono Episcopal (1749)*²⁵³ – repetem a apoteose do ser humano, alegorizando o homem e sua trajetória com Deus, mundo construído como palco para a Redenção; “arquitetura dramática”, as festas aliavam a encenação teatral e a plástica, mistura de gêneros literários, poéticos, a performance e o jogo como celebração, a atmosfera como “*ensueño*” barroco das ruas de Vila Rica e Mariana, o ecletismo cívico-religioso e pagão-cristão, a mistura e a diferença entre as etnias concorrentes que se aliavam pela sacralidade festiva em um verdadeiro espetáculo colonial de música, poesia e cores. Segundo Laura de Mello e Souza (2001, p. 188):

As irmandades, que na festa de 1733 saíram em desfile pelas ruas — tanto as de brancos ricos, como a do Santíssimo Sacramento, quanto a de pardos e negros, como a da capela de São José ou a do Rosário dos Pretos — celebravam a harmonia com que viviam os povos nos conglomerados urbanos e o zelo com que cuidavam das coisas religiosas — harmonia e zelo que contrastam com o que se lê em outros testemunhos da época, mais atentos às tensões e à conflitualidade²⁵⁴.

²⁵³ O *Triunfo Eucarístico* aconteceu em 1733 em Vila Rica. Sua publicação em Portugal data de 1734 e narra as festividades por ocasião da Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto; *Áureo Trono Episcopal* relata as atividades realizadas em 1748 na diocese de Mariana, quando da posse do primeiro bispo de Minas Gerais.

²⁵⁴ Tensões e conflitualidades marcam também a história das Minas na primeira metade do século XVIII, ou como diria o anônimo autor do *Discurso Histórico e Político sobre a sublevação que nas Minas houve no ano de 1720* (1994, p. 60), “os motins são naturais das Minas, e que é propriedade e virtude do ouro tornar inquietos e buliçosos os ânimos dos que habitam as terras onde ele se cria”. O mais emblemático conflito foi a “Revolta de Vila Rica” de 1720, que culminou com o “épico esquartejamento”, relatado por Sebastião da Rocha Pita em 1730 [1878], do “protomártir” Filipe dos Santos: “hum Filippe dos Santos, que nestas alterações havia obrado os mayores escandalos; mas sendo prezo, lhe mandou o Conde (Assumar) fazer summario, e confessando todos os seus delictos, foi mandado arrastar, e esquartejar”. (PITA, 1878, p. 428). Essa versão da morte épica, desde a publicação de Feu de Carvalho de 1933 (**Felippe dos Santos na sedição de Villa Rica em 1720**. Belo Horizonte: Edições Históricas, 1933.) tem sido questionada. Contudo, o conflito de 1720 marca o confronto entre a Coroa e o Senado da Câmara desde 1711, e não os desmandos da cobrança de impostos, sequer contestados pelos sediciosos a Assumar. Depois de 1730, “os potentados”, os donos do poder econômico, perderiam sua força e a mão forte do Estado controlaria melhor os levantes. Não deixa de ser interessante notar a construção heroica da personagem Filipe dos Santos, alçado a mártir por Couto de Magalhães em seu “Um episódio da História Pátria”, publicado em 1862 pela Revista do IHGB (Tomo XXV), o que ligaria os sediciosos e Filipe dos Santos aos inconfidentes e à figura nacional do Tiradentes. Mais que isso, enalteceria um sentimento anticolonial em voga no século XIX e o caráter “republicano” dos levantes. Affonso Ávila, a nosso ver, incorre no mesmo sedutor erro quando publica “Inconfidência: Projeto de Nação Possível”, texto de 1989 recolhido em *O lúdico e as projeções do mundo barroco II*, 1994.

O livro de Affonso Ávila extrai dessas festividades o substrato que se revela na organização sociopolítica do século XVIII – século da Ilustração e dos Esclarecidos, do Neoclássico arcádico –, mostrando pelo mote das festas, a pulsação barroca como resquício ou residual da formação de mentalidades. O ensaio analisa as diversas articulações possíveis entre o barroco mineiro²⁵⁵ e o mundo das sensibilidades coletivas, em uma “faixa interpretativa mais extensa, capaz de comportar outra visão de fatos estéticos ou sociais” (ÁVILA, 1967, p. XII) muitas vezes minimizados pela ótica esquemática e tradicionalista.

Resíduos Seiscentistas em Minas, “o mais refinado estudo sobre as grandes festas mineiras, comemorativas de eventos sociopolíticos, daquele século.” (MAGALHÃES, 2001, p. 942) mostra o barroco em Minas Gerais em sua relação descendente ao lusitano, pois as práticas tanto jesuíticas da “primeira marcha com Deus” (ÁVILA, 1967, p. 6), relegadas à expansão da fé católica aos americanos, quanto ao estilo e seus “resíduos de feitio ideológico, religioso ou ético” conformam a cultura brasileira e “nosso comportamento social ao longo de um lento processo de evolução” (ÁVILA, 1967, p. 5). Dessa forma, para compreender a arte colonial do século XVIII, propõe Affonso Ávila a imprescindibilidade de notar o barroco e a complexidade que o envolve também como uma das heranças dos portugueses, povo que ao transplantar-se para esse lado do oceano ajudou a implantar sua visão de mundo que se encorpou ao novo lugar, Minas Gerais.

²⁵⁵ Utilizamos aqui o termo em seu aspecto mais amplo, a saber, um sistema de civilização ou visão de mundo ocorrido devido ao Ciclo do Ouro na capitania mineira; arte estilizada e adequada aos materiais encontrados na localidade de Minas Gerais e desenvolvida na opulência e posterior decadência aurífera. Pesquisadores como Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira (2014) reprovam terminantemente o uso do termo (“barroco mineiro”) por acreditarem que o que ocorreu nas Minas não era barroco, mas rococó. A amplitude de um trabalho que ultrapassa o escopo da arquitetura, da pintura ou da estatúaria, como o de Affonso Ávila, e que faz mais do que simplesmente dialogar expressões de âmbitos artísticos os mais vários (posto que para o ensaísta essas manifestações artísticas são intrínsecas à expressão da arte como um todo, de cuja autonomia, apesar de obviamente importante, não se menoscaba em fazer parte de um processo multifário de expressividade plural e conjunta, congregando na mesma expressão teatralização plástica e poesia cantada, por exemplo), exige que designações correntes na vertente plástico-tectônica se amplifiquem para cobrir toda manifestação artística que conforma o espaço barroco da dramatização lúdica. Dessa forma, justifica-se o termo brindado por Mário de Andrade na intenção de especificar um tipo de produção artística peculiar – no caso do autor de *Macunaíma*, a obra do Aleijadinho – e o uso que dele fez Lourival Gomes Machado e, finalmente, Affonso Ávila. Utilizamos aqui, pela vertente avilana de congregação das artes de um mesmo local e período histórico, do termo “barroco mineiro” para enaltecer a produção mineira colonial e a mentalidade que refletiu, da mesma forma que Nancy Maria Mendes (Cf. **O barroco mineiro em textos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003), equivalente à arte setecentista das Minas Gerais. Concordando com Ávila (1967, p. 8), via Maravall, o barroco aqui estudado emerge “de uma sociedade que se inscreve originária e culturalmente sob o signo do barroco, vivendo-o nas inquietações místico-existenciais que prolongam a contrarreforma e expressando-o, concomitantemente, em estilo criativo que não esconde as suas raízes formais e ideológicas”.

Populações quase inteiras de aldeias portuguesas se aventuraram à travessia do Atlântico, para afluir à corrida do ouro, carregando consigo, como no próprio núcleo do barroco, não apenas a ânsia temporal de riqueza que o trabalho minerador poderia concretizar, mas aquela “capacidad de ensueño” que transmutaria naturalmente a realidade ainda desconhecida numa verdadeira visão edênica. (ÁVILA, 1967, p. 7)

A vinda dos portugueses às Minas devido à “corrida do ouro” foi, nas palavras de Sérgio Buarque de Holanda, “a primeira imigração espontânea em massa que recebera a colônia portuguesa em qualquer uma de suas partes” (HOLANDA, 2004, p. 269). Na “demanda de riqueza fácil” formaram a capitania de Minas Gerais, ou seja, um “agregado mais ou menos informe de elementos de várias procedências e de todos os estratos, [que] só poderia espelhar, e espelhará ainda por longo tempo, essa formação compósita.” (HOLANDA, 2004, p. 282). De forma semelhante, o musicólogo Francisco Curt Lange (1969, p. 16) destaca que “em nenhuma região do Brasil e em nenhum dos períodos da história social será possível assinalar”, como no caso da região aurífera e diamantífera, “uma formação tão rápida dum novo tipo antropológico, incrível em número e importância na sua violenta ascensão e incorporação social”. Esse *melting-pot* folclórico, proveniente de “gigantescas aluviões humanas de diferentes procedências” (LANGE, 1969, p. 16), engendraria manifestações de teor cultural e simbólico, juntando grupos díspares em mentalidade e propósitos. Obviamente que nem todas as imigrações foram êxodos espontâneos.

Assim, como havia pessoas tanto de fora, como internamente em busca do ouro, precisou-se de mão de obra escrava para trabalhar na mineração, o que provocou uma das maiores migrações forçadas de africanos em terras brasileiras. Nas palavras de Russell-Wood:

Cerca de 341.000 escravos foram enviados, entre 1698 e 1770, só para os campos auríferos de Minas Gerais tendo o ponto máximo das importações tido lugar no final dos anos 1730 e início dos anos 1740, com 7360 por ano. (RUSSELL-WOOD, 1998, p. 179)

Podemos notar as Minas Gerais do ciclo aurífero do século XVIII como uma civilização que se formava pela égide absolutista do rei D. João V, mesclada aos resquícios sincréticos de crenças e rituais afro-brasileiros “insulados” na “terra sem mar” montanhosa da região de Vila Rica, Mariana e Sabará. O tempo e o espaço em que o barroco demorar-se-ia, embalado pela atmosfera residual e pelo mundo onírico

projetado, uma “*capacidad de ensueño y de melancolía*”²⁵⁶ (DÍAZ-PLAJA, 1948, p. 23), propiciada por uma nova terra preta de riquezas e de um novo povo que se ia formando – judeus (cristãos novos), degredados políticos, clérigos e aventureiros de toda ordem – formavam o complexo cultural mineiro do século XVIII – espaço de opulência aurífera, das morais teológicas conformadoras das mentalidades que se sedimentavam, de usureiros oportunistas – possibilitando uma interpretação do papel do barroco como manifestação da abundância de uma terra que a trazia na forma de se encarar a vida, e cujos aspectos formais, seus resquícios, suas continuidades denotam uma sobrevivência do barroco devido este estilo de vida ter-se internalizado nas tradições daquele povo. Embora existam indicações explícitas da desaprovação de alguns sobre a febre do ouro²⁵⁷, sobre o perigo das minas auríferas no desencaminhar das pessoas que a essa sorte se predispunham, como se o paraíso edênico ou o *Eldorado* montanhês pudesse, de chofre, revelar-se em um inferno consumidor das almas dos aventureiros, é inegável que a ascensão e adequação rápida a uma nova convivência em comum dos partícipes dessa história social propiciou a complexa sociedade do mineiro em seu aspecto histórico mais marcante. A teia social que uniu pessoas distantes dos olhares censores e taxadores de *El Rei* permitiu a elas desenvolverem políticas de convivência (e sobrevivência) que se revelaram suportáveis e até certo ponto democráticas, muito embora as formas de controle da metrópole mostrarem-se ineficazes pela quase impossibilidade de uma mediação comercial, o que resultou em um poderio avassalador de alguns poderosos da região: vendedores de escravos, políticos, proprietários de minas e de fazendas.

As formas residuais dessa cultura mesclada e rapidamente adequada aos ideais do enriquecimento, o poder régio representado pelos avatares governamentais e eclesiásticos, a soma dos elementos ideológicos e conservadores dos estamentos

²⁵⁶ Díaz-Plaja acreditava que pela “capacidade de sonho e de melancolia” (Tradução nossa) Portugal, distintamente do racionalismo característico de nações como a França, nunca saía completamente das formas barroquizantes. Tal “capacidade de sonho”, transplantada para as Minas pelos aventureiros portugueses, seria um resíduo a mais em que Ávila se estribava, pois o autor espanhol abstraía-se de dogmatismos periodológicos e extrapolava o conceito barroco “da faixa estética para o campo do sociológico e do psicológico”. (ÁVILA, 1967, p. 5)

²⁵⁷ O padre Belchior de Pontes, aconselhando José Correa Penteado em carta de 13/08/1718 lastimava o estado em que se encontravam as Minas, lugar de “pecados, ambição, usura, roubos, enganos, ladroices, homicídios, adultérios, soberba e inveja (...)” (FONSECA, 1752, p. 249). Também o jesuíta Antonil (1976, p. 195), em livro publicado em 1711, dizia que “Nem há pessoa prudente que não confesse haver Deus permitido que se descubra nas minas tanto ouro para castigar com ele ao Brasil, assim como está castigando no mesmo tempo tão abundante de guerras, aos europeus com o ferro.”

regrados teve sua concretização nas manifestações grupais em que o barroco como estilo e pensamento, como visão de mundo e *ethos* se apresentava.

O primeiro documento a relatar essas manifestações e seus resíduos é o já conhecido²⁵⁸ *Triunfo Eucarístico*, “opúsculo publicado em Lisboa em 1734” (ÁVILA, 1967, p. 11) por Simão Ferreira Machado, “com grato estilo, e elegante primor da erudita eloquência” (ÁVILA, 1967, p. 148). Machado foi um homem “douto” português e morador das Minas, cronista exaltador do mito edênico que as terras brasílicas ocasionaram no imaginário europeu: natureza exuberante e ouro e diamante à revelia. As festividades revelavam o fausto e a ostentação da suntuosidade expressiva como meio de propaganda: as procissões relatadas pelo opúsculo de Machado ensejavam à igreja “uma fulgurante demonstração de prestígio temporal e aos fiéis a expressão de um certo desprendimento pelos bens e riquezas, prodigamente ofertados para maior brilho de tais solenidades religiosas” (ÁVILA, 1967, p. 13). Assim, as riquezas efêmeras da terra mostravam-se, em sua exploração, justificadas como chancela às homenagens da ordem intemporal da igreja nas luxuosas procissões que a um tempo propagandeavam a benevolência da Coroa para com os súbditos e a festividade como ascensão do simbolismo espiritual, racionalizando os esforços, mandos e desmandos da conquista das riquezas.

O *Triunfo Eucarístico* celebrou a inauguração da nova Matriz de Nossa Senhora do Pilar e a trasladação para esse novo templo da Eucaristia depositada provisoriamente na Igreja do Rosário de Vila Rica. Para tal feito, foram organizadas, durante várias semanas precedentes ao certame, celebrações que juntavam dramatizações poéticas, músicas, carros alegóricos. A sagrada pompa festiva vista por Affonso Ávila como “*ostentatio*”, digna dos autos de um Calderón ou de um episódio épico de um Tasso, realizou-se tendo como base a mística e a psicologia “residuariamente barroca”, comportamento devocional inato da alma ibérica. Analisando a “festa barroca”, Laura de Mello e Souza assim a descreve:

Em 24 de maio de 1733, houve em Vila Rica uma festividade religiosa que retirou o Santíssimo Sacramento da igreja do Rosário, onde estava provisoriamente, e o conduziu para a igreja do Pilar, matriz da paróquia de

²⁵⁸ Mário de Andrade já escreveu sobre o Triunfo Eucarístico em seu já citado nesse trabalho “A arte religiosa no Brasil”. *Revista do Brasil*, nº 49, janeiro de 1920; também Manuel Bandeira, em *Crônicas da Província do Brasil*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937. Também Furtado de Menezes, falando das festas do Triunfo Eucarístico “que fazem lembrar a pompa e a maravilha dos contos de fadas” (MENEZES, 2011, p. 213), transcreve o documento na íntegra no Bicentenário de Ouro Preto (1911).

Ouro Preto. Durante vários dias, o acontecimento foi antecedido de preparativos e luminárias — naquela sociedade, festas sempre se faziam anunciar. Havia que enfeitar as janelas com colchas de seda e damasco, dispor arcos ao longo das ruas, providenciar flores para serem atiradas quando da passagem da procissão. As riquíssimas roupas dos participantes, os cavalos ajaezados, as figuras alegóricas — os planetas, as ninfas, os deuses da Antiguidade clássica —, tudo reluzia nos enfeites de ouro e prata, tudo faiscava em pedras preciosas, traduzindo a euforia da sociedade mineradora, opulenta, desigual e arrivista. (SOUZA, 2001, p. 186)

Festa mais do regozijo dos sentidos do que de comprazimento espiritual (ÁVILA, 1967), o *Triunfo Eucarístico* projetava um mundo barroco pelo reflexo da euforia da sociedade mineradora da primeira metade do século XVIII, quando a opulência aurífera não estava longe do seu ulterior declínio, e quando a descoberta dos diamantes já era uma realidade. Grande divertimento da população, as festas e as procissões religiosas se harmonizavam “com o extremo apreço pelo aspecto externo do culto e da religião, que entre nós, sempre se manifestou.” (SOUZA, 2017, p. 33) O “regozijo dos sentidos”, aliada ao encontro e à comunicação entre o povo como fator preponderante na alegria festiva, ensejava a participação efetiva de diversos atores sociais.

O que está sendo festejado é antes o êxito da empresa aurífera do que o Santíssimo Sacramento e, nessa excitação visual caracteristicamente barroca, é a comunidade mineira que se celebra a si própria, esfumando, na celebração do metal precioso, as diferenças sociais que separam os homens que buscam o ouro daqueles que usufruem do seu produto. A festa tem, assim, uma enorme virtude congraçadora, orientando a sociedade para o evento e a fazendo esquecer da sua faina cotidiana; é o momento do primado do extraordinário – o sobrenatural, o mitológico, o ouro – sobre a rotina. No momento de sua maior abundância, é como se o ouro estivesse ao alcance de todos, a todos iluminando com o seu brilho na festa barroca. (SOUZA, 2017, p. 34)

Por esses motivos, artistas-artesãos e suas equipes mudaram-se da Metrópole para Vila Rica, comprometendo-se com as festividades que o ouro poderia pagar, fazendo parte desse espetáculo dos sentidos como contribuição que perduraria por séculos e, imaterialmente, refletiria a psicologia e a mentalidade em formação: um espírito residual barroco espalhando-se em várias manifestações culturais. Tanto a ornamentação noturna das ruas engendradas para o certame, com suas luminárias – palco do “*ensueño*” –, quanto a diurna, com suas bandeiras coloridas estampando a imagem e as insígnias das ordens terceiras envolvidas na empresa, compunham a descrição minuciosa de Simão Ferreira Machado e sua recuperação pelo entusiasta historiador-ensaísta, em uma análise, desse último, cuja proposta não deixa de

salientar a permanência dos barroquismos tanto nas práticas dramatizadas como nos textos dos performadores do certame, dos poetas envolvidos, na indumentárias dos arautos anunciadores da celebração próxima, nos carros alegóricos sacro-profanos e suas coreografias feéricas.

Quanto à pompa litúrgica e à suntuosidade dos divertimentos profanos, já vimos que constituíam aspectos comuns às festividades do tempo e que nenhuma sociedade oferecia condições naturais mais propícias a essas manifestações do estilo e vida barroco do que a nossa colônia de mineradores. (ÁVILA, 1967, p. 19)

A festa barroca, “procurando impor uma ordenação formal a um mundo aparentemente instável” (JANCSÓ; KANTOR, 2001, p. 11) revela-se nas festividades do *Triunfo Eucarístico* como tentativa de celebração teatralizada, correspondente da *ostentatio* civilizacional, comercial e financeira propiciada pelo ouro. Era um “Triunfo”²⁵⁹ cristão, universalização catequética e mostra do poder terrenal em práticas festivas necessariamente codificadas.

O outro texto-base para a confecção do *ensaio Resíduos Seiscentistas em Minas* foi o *Áureo Trono Episcopal*, “documento que até agora tem interessado mais aos historiadores do que aos nossos pesquisadores da literatura colonial” (ÁVILA, 1967, p. 25), festa de cunho religioso e profano que aconteceu em Mariana, quinze anos depois (1748) do *Triunfo Eucarístico* e celebrou a posse, naquela cidade, de Dom Frei Manuel da Cruz, primeiro bispo de Minas Gerais. Affonso Ávila reclama da pouca importância que a crítica havia dado aos certames, cujo período intercala os grandes poetas e escritores do barroco seiscentista e a geração arcádica. Seja pela eficácia mais de teor eclesiástico e a intervenção poética de um grupo de “poetas menores” anônimos, provavelmente portugueses; seja pela pouca referência biobibliográfica de que hoje dispomos, no que se refere aos membros da “Academia Cultista” em Mariana, a omissão crítica dos historiadores da literatura colonial chama a atenção pelo menoscabo de manifestações conjuntas, menores sem dúvida que os nomes canônicos da literatura brasileira, mas que dizem muito sobre o fazer artístico de uma região em específico, como o lastro que prepara à poesia nascente, ou os

²⁵⁹ O “Triunfo” como gênero teatral ou como procedimento cultural tem suas fontes na Antiguidade Clássica Romana, passando por diversas modificações. Jacob Burckhardt (1991, p. 246) refere-se ao *trionfo* na Itália renascentista, ou “o desfile de figuras mascaradas a pé e em carruagens, cujo caráter eclesiástico foi gradualmente cedendo espaço ao secular.” Já Laura de Mello e Souza (2006, p. 154) acredita que a expressão se refira à “prosperidade advinda da extração aurífera em seu ápice.”

resquícios que mantém e prolongam um barroquismo, pela crítica até Affonso Ávila, quase que ignorados.

Porque as formas poéticas e retóricas do *Áureo Trono*, do mesmo modo que o espetáculo coreográfico e as solenidades religiosas nele referidas, se explicam como parcelas de uma concepção global de civilização desdobrada em manifestações de estilo de vida e de gosto artístico bastante típicas do barroco. (ÁVILA, 1967, p. 26)

Se as celebrações do *Triunfo Eucarístico* revelam a ascensão aurífera em seu espetáculo maior, com o *Áureo Trono Episcopal* já é evidente que o metal começava a escassear. O Frei Manuel da Cruz, compreendendo o declínio do ouro, já àquela época, procurou obstar o evento por sabê-lo dispendioso. O contraste entre a crescente depressão econômica e o “imoderado hábito da ostentação com que se distinguem então os mineiros” (ÁVILA, 1967, p. 28) antecipa o tom realista caracterizador dos poetas da segunda metade do Século XVIII, como Tomás Antônio Gonzaga e Cláudio Manuel da Costa. A festa como controle do sistema social vai exemplificar-se em Mariana criando uma zona fictícia de convivência, criando a “ilusão barroca de que a sociedade é rica e igualitária” (SOUZA, 2017, p. 36) mesmo no momento que a riqueza já estava sumindo.

A mensagem social da riqueza e opulência para todos ganharia, com a festa, enorme clareza e força persuasória. Mas a mensagem viria como que cifrada: o barroco se utiliza da ilusão do paradoxo, e, assim, o luxo era ostentação pura, o fausto era falso, a riqueza começava a ser pobreza e o apogeu, declínio. (SOUZA, 2017, p. 36)

Diferentemente das celebrações de 1733, a festa em virtude da recepção do prelado, as “etiquetas” estavam bem mais enfatizadas, mostrando assim a “fixação das hierarquias sociais” (KANTOR, 2001, p. 179): havia autoridades tanto eclesiásticas quanto seculares; o ouvidor da comarca, o intendente fiscal da fazenda e vereadores da câmara estavam presentes. Na análise de Laura de Mello e Souza (2001, p. 188), tal festa retrata uma sociedade em que as normas e limites já estavam estabelecidos, e talvez por isso “precisavam ser reafirmados publicamente, sobretudo quando se anunciava uma crise econômica.” De qualquer maneira, as comemorações do novo bispado aconteceram com desfiles alegóricos, procissões, encenações, oralizações poéticas e demais elementos em que a *ostentatio* barroca encantava o singelo povo.

Numa exibição de requinte culto, bem barroca na sua concepção, mas, a nosso ver, de simples efeito mágico sobre a população ignorante ou despreparada para compreendê-los, liam-se ao longo de toda a procissão emblemas e inscrições frásicas em latim. (ÁVILA, 1967, p. 29)

Esses emblemas, “forma de comunicação precursora do poema-cartaz de nossos dias” (ÁVILA, 1967, p. 23), juntamente com os desfiles de carros alegóricos sacros e profanos revelam a ascendência em práticas festivas e culturais que ganhariam notoriedade e seriam tradicionais no século XX. Além disso, o evento do *Áureo Trono Episcopal* mostrou o trabalho conjunto de clérigos poetas que, em “torneios de inteligência” versavam criativamente, segundo o anônimo cronista, sobre temas propostos deixando notar, a partir do cultismo e do conceptismo ainda arraigado em suas criações, o sentido lúdico, ornamental e encantatório barroco, filiando-se, como quer Ávila (1967) à *Fênix Renascida*.²⁶⁰

O ganho do ensaio de Affonso Ávila, além das considerações de ordem histórica, sociológica, antropológica é o olhar formal que ele dispõe sobre a produção dos poetas do empreendimento: uma visão do conjunto dos poemas “jocosérios”, poemas “maiores” dos padres-poetas, poemas de humor e filosóficos, verdadeiro deleite barroco quando, fazendo as vezes de professor de teoria da literatura, o poeta ensaísta analisa a construção poética em sua estruturação sintático-fônica – razão de ser barroca das peças setecentistas – sua “estética”, os sucessos e fracassos das tentativas anônimas em seu barroquismo residual, continuado, uma das poucas vezes portanto em que o textual ganha, na análise de Affonso Ávila, exclusividade. Da mesma maneira, no *Áureo Trono Episcopal*, o sermão é analisado em sua função estruturante e persuasiva, como no do prelado José de Andrade e Moraes, para quem o aprofundamento da oratória parece ao analisador

[...] grandiloquente, artificiosa, impregnada de circunlóquios, equívocos, paradoxos, imagens eruditas e citações latinas, com o que ela atendeu sem dúvida ao gosto do tempo, mas sem qualquer marca individual de talento (ÁVILA, 1967, p. 57)

Obviamente que o caráter circunstancial das peças poéticas e retóricas

²⁶⁰ A *Fênix Renascida*, assim como o *Postilhão de Apolo*, é um conjunto de poemas seiscentistas publicados em Portugal cuja segunda edição data de somente dois anos antes do certame de Mariana, ou seja, 1746. A *Fênix* foi publicada no espírito do “conjunto poético”, poesia “acadêmica” ou de “outeiro”, sendo uma defesa dos descendentes de Góngora à poesia culterana, quando uma onda antigongórica invadia Portugal e Espanha. Cf.: PÉCORA, Alcir. **Poesia Seiscentista**. São Paulo: Hedra, 2002.

referidas pelo anônimo do *Áureo Trono Episcopal* não permite um detalhamento maior do ensaísta mineiro, até porque sua explícita intensão é refletir a residual permanência do barroco seiscentista na construção textual, no comportamento dos agentes, nas movimentações festivas. Para além dessas festas e do lastro deixados aos pósteros, os *Resíduos* evidenciam a barroquidade presente nos poetas caracterizados comumente como puro-oposto do barroco, os árcades Tomás Antônio Gonzaga e Cláudio Manuel da Costa, para mais tarde demorar-se no que ele denominou, para a sociedade barroquizada das Minas Gerais, de “primado do visual” para aquela cultura.

Na segunda metade do Século XVIII a religião (ou o “primado do religiosismo”) (ÁVILA, 1967, p. 61) continuava a ostentar seu poder místico e seu domínio espiritual através das *ostentatio*, na suntuosidade interna da construção de templos, de comemorações, de festas. Como signo da exploração portuguesa, a construção de igrejas ou o apoio às entidades terceiras na facção daquelas, corrobora o que observou Helmut Hatzfeld (2002, p. 227) ao dizer, na manutenção da ordem, os “conquistadores lusitanos constroem igrejas e não palácios”. Contudo, mesmo na presença da decadência aurífera, a sociedade mineradora não se desquita de suas raízes, elaborando suntuosidades festivas.

A decadência da mineração e os sintomas de empobrecimento da capitania parecem não abalar o ânimo festivo das populações, alienadas no seu bovarismo barroco e empolgadas ainda pela ilusão de que, por um favor divino, novas riquezas pudessem surgir do solo exaustivamente revolvido. (ÁVILA, 1967, p. 62)

Temos, ainda nesse ensaio, mais uma análise de festa barroca: os desposórios do infante, também poetizados pela pena de Tomás Antônio Gonzaga em suas *Cartas chilenas*. O governador Cunha Menezes (o Fanfarrão Minésio), procurando captar o agrado da gente humilde ou “simplesmente dando vazão às inclinações de seu temperamento boêmio” (ÁVILA, 1967, p. 73), resolver reeditar a pompa barroca nas festas dos desposórios do futuro Dom João VI, desprezando os “argumentos dos camaristas de Vila Rica de que faleciam recursos ao senado local para o custeio das festividades, determinou se organizasse extenso programa comemorativo” (ÁVILA, 1967, p. 73), o qual constava de três dias de cavalhadas, três de touros e três de ópera pública. Critilo relata os anúncios ruidosos que antecipam as festividades, a missa congratulatória, as procissões com ruas guarnecidas de tropas militares. Estamos em franco declínio econômico, diferentemente das festas

anteriormente analisadas. Contudo,

[...] a gente de Vila Rica se confraterniza, sem discriminações ou preconceitos, no divertimento, na dança, no namoro, pondo à mostra aquela espontaneidade de alma e alegria dos sentidos que o malogro econômico faria recalcar no homem mineiro, despojando-o de sua urbanidade pela rudeza e solidão da atividade rural a que retrocederia em massa com a falência da indústria mineradora. (ÁVILA, 1967, p. 75)

As festas do século XVIII, protótipos do carnaval, por exemplo, a comemoração popular em seu sentido mais democrático, “igualando pobres e ricos, humildes e poderosos” (ÁVILA, 1967, p. 72), representam instantes da evolução da sociedade mineira, podendo essa ser lida por aquelas, ou seja, sua faustosa exterioridade representativa evidenciaria como o espírito barroco “se foi amoldando às circunstâncias econômicas e adaptando às novas condições de vida a sua disponibilidade lúdica” (ÁVILA, 1967, p. 77). O *Triunfo Eucarístico* e a faustosa comemoração poético-festiva do *Áureo Trono Episcopal* encerrariam um ciclo de representação da ascensão e declínio econômico com os *Desposórios do Infante* (1786): terceiro passo, portanto, da evolução registrada pela efusão barroca. Se nas duas primeiras celebrações cívico-religiosas a urbanidade se estaria cristalizando – de uma festa “carnavalesca” de êxtase e fuga do *Triunfo Eucarístico* para a materialização urbana de um bispado, reconhecimento da comunidade em sua coletividade –, nas festividades “alusivas aos desposórios do infante, a capitania se acharia mesmo na liderança da inteligência colonial” (ÁVILA, 1967, p. 78), assumindo posições de vanguarda nos quadros demográficos da colônia, centro finalmente urbano e civilizado.

A Metrópole, sintonizada à Ilustração desde seu Primeiro-Ministro Pombal, não “chega a repercutir na remota capitania das Minas de modo a alterar substancialmente a infraestrutura ideológica aqui implantada” (ÁVILA, 1967, p. 62). Assim, Minas Gerais e sua religiosidade operam como raiz ideológica que não se submete às mudanças estruturais do pensamento ilustrado, permanecendo afeita às residuais caracterizadoras – o insulamento, a dualidade – ou ao que o ensaísta chamaria “mentalidade”. Para ilustrar esses resquícios, Affonso Ávila vale-se de ícones da época arcádica, como o autor das *Cartas Chilenas*, poeta que compôs “amplo caleidoscópio da sociedade mineradora no último quartel do século XVIII, além de oferecer elementos valiosos para a exata interpretação de sua própria personalidade de intelectual e poeta” (ÁVILA, 1967, p. 63). Longe de requalificar o

poeta Tomás Antônio Gonzaga como “barroco”, o interesse de Ávila foi deixar claro os barroquismos proliferantes, tanto em sua composição, quanto em seu modo de agir e pensar, de “mentar” a vida colonial sob os auspícios dos governadores tiranos. Em Cláudio Manuel da Costa, por uma questão temporal, o barroquismo é mais exacerbado, sendo inclusive notado por *insights* do já citado Sérgio Buarque de Holanda; em Tomás Antônio Gonzaga opera mais, como exemplo do lastro barroco, um tipo de comportamento “realista” e uma ironia pontuada pela dicção ainda barroca das máscaras que Critilo usa para dispender as incoerências dos donos do poder em uma sociedade em que ele mesmo labutava para prevalecer como político de destaque.

Para Ávila, *Cartas Chilenas* exemplificam a mineiridade, a forma de agir e de pensar o mundo. O ensaísta insiste em Gonzaga, por exemplo, como um protótipo luso-mineiro de fins do século XVIII, quando a “personalidade montanhosa” se estava definindo. *Cartas Chilenas* revelam, na perspectiva e comentários avilanos, a psicologia do mineiro herdeiro das contradições portuguesas, de valores e de tabus “ainda hoje vigente no código ético da gente mineira” (ÁVILA, 1967, p. 65). Essas “constantes padronizadoras” que cristalizadas no *ethos* montanhês vão indicar, além do fundo frascário, devoto e faustoso da sociedade decadente, os preceitos formalizantes de um paradigma social: o homem mineiro como um ente barroquizado. Gonzaga é o homem-síntese do pós-barroco histórico, cujas reminiscências psicológicas agregam os fatores supramencionados em conjunção com noções insulares caracterizadoras, formando o “*ethos* mineiro”, a “mentalidade” contraditória que tanto fascinou o ensaísta. Decadência econômica e fausto festivo.

A festa barroca marcou, como disse Mabel Moraña pensando na América Espanhola do século XVII, “*la vida cultural y política del mundo colonial*” (MORAÑA, 1994, p. i) celebrando-se e ritualizando-se os dogmas que sustentam o edifício da fé e da razão do Estado (MORAÑA, 1994). Afonso Ávila, na vertente portuguesa dessas celebrações, enalteceu essas solenidades como resíduos provenientes da transposição lusitana em terra mineiras, descambando em permanências festivas de teor religioso e cívico.

Mas se na festa barroca há a comunicação entre as classes, a efusão da *ostentatio*, a proliferação do ritual, mostrando a vida como um espetáculo passageiro, também há a vertente celebradora da morte. Sermões e dramatizações cenográficas foram mais um resquício das pompas festivas, celebratórias, que colocaram em pleno

século XVIII a morte como espetáculo caracteristicamente barroco. Affonso Ávila, para isso, dedicou um estudo com relação às exéquias reais do “rei barroco” chamado “Uma Encenação Barroca da Morte: As solenes exéquias de Dom João V em São João del-Rei”²⁶¹.

O passamento do monarca, ocorrido em 1750, foi noticiado para os agentes do poder que não pouparam esforços em consagrar uma última homenagem, uma representação da pompa barroca. A religião católica, base ideológica portuguesa, aliada ao Império, alicerçava o sentimento barroco. O *ethos* católico desenvolvido no Brasil nos séculos XVII e XVIII tem nas festas religiosas e nas celebrações públicas civis uma forma de endereçamento do viés espiritual aliado à consciência de povo. Assim, casamentos de reis e príncipes, mas também suas mortes ganhavam espetacularizações por todas as províncias. O “Rei-Sol”²⁶² português foi nas Minas Gerais solenizado em suas despedidas fúnebres que foram, entre outras realizadas

²⁶¹ IN: Revista *BARROCO* 3. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros, 1971. Recolhido mais tarde com o título “As Barroquíssimas Exéquias de Dom João V” em **O lúdico e as projeções do mundo barroco**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

²⁶² As analogias entre monarcas e o astro principal são de há muito conhecidas. Na aclamação de João V em 1707, o Doutor Manoel Lopes de Oliveira chamou o novo monarca “nosso Senhor, esplendíssimo Sol Oriente da nossa Lusitânia”. (p. 19) [*Auto do levantamento, e juramento, que os grandes, títulos seculares, eclesiásticos, e mais pessoas, que se acharam presentes, fizeram ao muito alto e muito poderoso senhor El Rey D. João V. Nosso Senhor....* em a tarde do primeiro dia do mês de Janeiro do ano de mil e setecentos e sete. Lisboa, Oficina de Miguel Rodrigues, 1750, página 19.] João Borges de Barros, em oração fúnebre realizada na Bahia em março de 1751, dizia que o “Soberano Sol do Hemisfério Lusitano” “tocou finalmente o funesto ponto do seu Occaso no fim do dia trinta e hum de Julho de mil setecentos e cincoenta. Dia, que sendo consagrado pela antiga Gentilidade ao Sol luzindo, hoje só representa o Sol fenecendo. (p. 1-2) [*Relação Panegírica das honras funerais, às memórias do muito alto, e muito poderoso senhor Rei Fidelíssimo D. João V.* Lisboa, Oficina Sylviana e da Academia Real, 1753.] O jesuíta Domingos Ramos, pregando em Salvador em 1707 o Sermão nas Exéquias de El Rey Dom Pedro II [In: PITTA, Sebastião da Rocha. **Breve compendio e narração do fúnebre espectáculo que se viu na morte de El Rey Pedro II**. Lisboa, Officina de Valentim da Costa Deslandes, 1709.], rezava que “Depois da tarde de hum Sol posto, succedeo imediatamente a manhã de outro Sol nacido”. (p. 70), referindo-se à morte do rei, Pedro II, como o “Sol posto” a ao jovem João como o “Sol nascido”. Contudo, difícil não associar a figura solar com o rei francês, Luís XIV. Este foi inspiração tanto para o rei português, quanto as celebrações de sua morte parecem que inspiraram também os relatores panegíricos e os sermonistas das exéquias do “Fidelíssimo”. Assim, o Rei-Sol francês, para o orador fúnebre Celestino Segueineau (1716, p. 6) “Appareceu no berço quando o Sol chegava ao seu Zenith.” [*Oração fúnebre nas Exequias Reaes do Christianissimo Rei de França Luis XIV.* Lisboa, Officina de Antonio Pedrozo Galram, 1716]; da mesma forma, segundo Rui Bebião, D. João V havia nascido antes do alvorecer, ou nas palavras de Sebastião Pacheco Varela (1708 apud BEBIANO, 1986, p. 118): “Porque Déos creara o Sol para Monarca dos astros, & dominador do mundo, & quis mostrar, que o nascimento dos Monarcas lhe levava mais as atenções; ou quiz figurar no nascimento do Sol o nascimento do nosso Serenissimo Monarca”. Bebião acredita justa a aproximação do Rei francês ao português, pois este último usou muito da expressão simbólica do poder “dos processos desenvolvidos pelo primeiro senhor de Versalhes”. (BEBIANO, 1986, p. 117) Ainda para esse autor, a analogia solar de que se valia Luís XIV para representar seu poderio absoluto a partir de propagandas “poéticas” como a “distanciação potenciadora de autoridade” (BEBIANO, 1986, p. 114), revelava muito menos as idiosincrasias do Rei-Sol francês do que o “modo barroco de ver e sentir o mundo” (p. 115).

pela colônia – Bahia e Rio de Janeiro, por exemplo – as Reais Exéquias de São João del-Rei.

O homem barroco perdera aquele sentimento de aceitação da morte “como uma sublimação religiosa”. O artista dos seiscentos e seus desdobramentos “pintava a morte com cores bem mais realistas do que a viam os santos em seus êxtases.” (ÁVILA, 1971, p. 191)

Natural, portanto, que a sociedade barroca transformasse o pretexto fúnebre em verdadeiro espetáculo dramático, montando com um requinte que não dispensava sequer uma cenografia adequada à natureza da encenação. (ÁVILA, 1971, p. 191)

Tais transformações na forma em como se passou a encarar a morte, captadas por Ávila, quando, no dizer de Rousset (1954, p. 102), “*La mort s’organise elle-même en décor, ensemble macabre et enjoué*”²⁶³, foram exemplarmente descritas por Manoel Joseph Corrêa de Alvarenga na *Relaçam fiel das reais exéquias*²⁶⁴ contendo “as solenidades fúnebres dedicadas à memória de João V pelo vigário sanjoanense, seu agradecido vassalo.” (ÁVILA, 1971, p. 189) Esse vigário, padre e poeta Mathias Antônio Salgado, pronunciou dois sermões: o primeiro nas exéquias oficialmente celebradas pela Vila de São João del-Rei, e o segundo, proferido dias depois em diferente programação “promovida pelo próprio vigário, que, devedor de favores e proteção pessoal do rei falecido, quis demonstrar publicamente o seu sentimento.”²⁶⁵ (ÁVILA, 1971, p. 189). A *Relaçam fiel* descreve os eventos que marcaram e serviram de palco ao segundo sermão.

A *Relaçam fiel* comprova que o dispositivo festivo da sociedade mineradora era elástico e abrangente, não se limitando às comemorações e celebrações de regozijo público concernentes ao calendário da igreja. As populações das vilas coloniais mineiras, afeitas a um estilo de vida de coloração tipicamente barroca, incluíam até mesmo a morte ou o motivo de luto como um ato, ainda que dramático, da sua *feira* contínua e coletiva, um ensejo a mais de afirmação de sua inata disponibilidade lúdica. (ÁVILA, 1971, p. 189)

²⁶³ “A morte se organiza como pano de fundo, um conjunto macabro e lúdico.” (Tradução nossa).

²⁶⁴ *Monumento do agradecimento, tributo da veneraçam, obelisco funeral do obsequio, Relaçam fiel das reaes exéquias, etc.* Lisboa: Oficina de Francisco da Silva, 1751.

²⁶⁵ Mathias Antônio Salgado explicitamente o comprova, como mostram, por exemplo, as passagens: “E eu, Senhor, a quem, como mais obrigado aos vossos benefícios, toca buscar a consolação de todos estes vossos fieis vassallos neste elogio para nós tão fúnebre, como para vós glorioso, que farei!” Oração Fúnebre, 1751, p. 2; “A primeira vez subi para, em nome desta Villa (...) Hoje subo a impulsos do meu amor, a imperio da minha obrigação, e a empenho de minha divida.” (*Relaçam*, p. 31)

Com a produção impressa, os próprios eventos foram crescendo em tamanho e imponência cerimonial promovidos pelos Bragança desde o século XVII (RIBEIRO, 2019, p. 118). A solenidade realizada em São João del-Rei com seu “Theatro funebre; apparato magestosamente melancolico, obelysco funestamente augusto” (SALGADO, 1751, p. 1), mostra a importância da produção imagética como representante do corpo do monarca. Ademais, a criação de ornamentos e estruturas de caráter efêmero como obeliscos funerais, pirâmides e outras representações, sem dúvida impactantes na memória dos locais, foram registrados e divulgados em opúsculos na metrópole, evitando assim que caíssem no esquecimento eventos tão suntuosos como os funerais reais. Assim, celebrava-se o corpo místico monárquico através do rei representado pela *macchina funebre*, grandiosos túmulos ornados com conjuntos de imagens simbólicas, pinturas e esculturas.

O *réquiem* pelo monarca era sempre ocasião de um cerimonial aparatoso e espetacular. Tal espetáculo cristalizava o pensar e o “sentir de quem nele participava, a sociedade erigia o luto em manifestação póstuma de fidelidade”. (ARAÚJO, 1989, p. 129)

Se a literatura, a arte, o teatro, a liturgia religiosa e a convenção social expressam, de modos diversos, o investimento necrófilo da época é na encenação colectiva, e sempre com tremenda publicidade, do fasto fúnebre que se cristaliza a sensibilidade do homem comum face à morte. (ARAÚJO, 1989, p. 129)

A morte é sem dúvida um dos grandes tópicos do barroco. Obviamente que sua iconografia privilegiasse os motivos mortuários, ocupando um lugar fundamental. Os sermões que acompanhavam os eventos fúnebres mostram, pelos opúsculos publicados na Metrópole, a relação entre a palavra oralizada dos sacerdotes e as imagens impactantes dos motivos funéreos, como revela o trecho do sermonista-poeta Mathias Antonio Salgado (1751, p. 2): “Essa pyramide triste, que levantou a mágoa, o amor, e a obrigação, he testemunho autentico das honras, que esta Villa de S. João del Rey consagra ao vosso nome”. Impacto visual aliado à palavra, tanto do sermão proferido como das tarjas e inscrições com versos latinos, dos sonetos dispostos visualmente no *Obelisco funeral*, “espécie de poema-cartaz” (ÁVILA, 1971, p. 190) já aludidos pelo ensaísta nas festas de 1733 e 1748, o espetáculo da morte, ou sua encenação como dispositivo, revelam, segundo Affonso Ávila (1971, p. 188) “a tese da radicação francamente seiscentista da civilização transplantada” e que seria

no século XVIII, “submetida a um processo permanente de assimilação, adaptação, redimensionamento”.

A Relaçam fiel de Corrêa e Alvarenga nos mostra como a nossa comunidade mineradora do século XVIII, de conformação comprovadamente seiscentista, se mantinha apegada às formas barroquizantes de teatralização do motivo fúnebre. (ÁVILA, 1971, p. 191)

Contudo, para o ensaísta, o “gosto cultista pela associação visual de textos e figurações plásticas” (ÁVILA, 1971, p. 193) era evidenciado, além da decoração de ouro e prata, símbolos temporais da riqueza, por “um elemento de teor bem mais grave, diríamos mesmo lúgubre” (ÁVILA, 1971, p. 194): “Eram esqueletos pintados ou esculpidos, que pendentes do *obelisco funeral* ou apoiados em pedestais, adicionavam ao conjunto uma nota não só de realismo, mas até de humor negro”. Para Corrêa e Alvarenga “as mais solenes Exequias, que tem visto até o presente este dilatado continente Americano” (*Relaçam*, p. 28) mostravam, juntamente à *Macchina funebre*²⁶⁶: “Sobre o pedestal do lado direito fronteiro á porta principal da Igreja se via em vulto hum horroroso Esqueleto cuberto com manto de Cavalleiro da Ordem de Christo. (...)” (*Relaçam*, p. 18). O pretexto da morte de Dom João V, como conclui Ávila (1971, p. 195), serviu para que a alma barroca da sociedade mineradora expusesse seu “gosto quase mórbido pelos motivos e representações de cunho dramático, noturno, lutuoso.” A representação da morte pelas caveiras como “nota de humor negro” verificada na *Relaçam fiel* é para o ensaísta mais uma prova da propensão do homem “residuariamente seiscentista” (ÁVILA, 1971, p. 195) que encarava a morte, após o Concílio de Trento, como uma imagística presente nos motivos artísticos, como as pinturas de santos da Contrarreforma que Montanes, Zurbaran, Greco, Latour, Dolci, Van Dyck representam meditando com uma caveira nas mãos. (ROUSSET, p. 92). Na era da Contrarreforma, diz Ana Cristina Araújo (2001, p. 17) “os gestos que conformam o modelo de encenação ritual da morte estão intimamente relacionados com a organização do espaço simbólico de comunicação entre vivos e mortos”. Portanto, livrar o rei do purgatório pelas missas pagas, com esmolas cedidas pela sociedade conformava muito da “etiqueta fúnebre” herdada do

²⁶⁶ “[...] hum obelisco mais sublime, que os decantados da antiga Roma, de huma Pyramide mais elevada, que as maravilhosas do Egypto, e de hum Régio Mausoleo mais pompozo, e amante, que aquelle, que soube erigir Artimiza para padraõ do amor; e monumento da saudade á memória do seu Rey, e defunto marido Mauzeolo.” (*Relaçam*, p. 4)

século XVI. A morte representada pelo esqueleto evoca também essas dívidas da sociedade para com seu soberano.

Da maneira semelhante, a caveira como lembrança da morte ou representação da dança macabra aparece na *Relação Panegyrica*²⁶⁷ composta por João Borges de Barros na Bahia e publicada em 1753²⁶⁸.

Dos capiteis dos pedestaes da primeira ordem, pela parte de dentro, nasciaõ quatro grandes represas, sobre as quaes se firmavaõ outros tantos Esqueletos, de estatura de treze palmos, em que desempenhou a arte toda a sua engenhosa valentia: eraõ de cor natural, e estavaõ cingidos com véos de ló de preto, e ouro, expressivos de luto pela morte do Monarca defunto. (*Relação Panegyrica*, p. 11)

A representação lutuosa do esqueleto pareceu ser tão séria quanto os dísticos e poemas celebrando a passagem do rei para outras esferas. O padre Mathias Antonio Salgado,

Fez enlutar todo o espaçozo ambito interior deste sagrado templo desde a porta principal até o Altar mayor, mostrando nos horrores da cor a justa causa do sentimento: as negras paredes se ornavaõ com multiplicados Esqueletos de inteiros corpos, mortes, ossadas, e innumeraveis tarjas, em que se viaõ lavrados vários Lugares, e Inscriptçoens da Sagrada Escritura, Disticos, e outras muitas variedades de Versos, e Epitáfios, que ideou, e applicou a curiosidade para signaes da dor, e tributo da veneraçãõ. (*Relaçam*, p. 24)

Aliado o espaço dramatizado com o sermão de inspiração barroca, a morte é acentuada pelo efeito psicológico da comoção e deslumbamento, assumindo o fascínio do “belo-horrível”, como percebeu Ana Cristina Araújo (1989, p. 135). O sermão, sugere Ávila (1971, p. 188), é um “documento e expressão de um modo cultural, de um comportamento social, de um condicionamento ideológico.” Em conjunto com a expressividade não-verbal da imagem, um tipo de “Bíblia dos iletrados” como disse Merquior (2016)²⁶⁹, o impacto da vida/morte se cristalizava no colonizado das terras brasileiras, assim como o poder real fazia-se sentir mesmo após a partida do monarca. A “ratificação social da morte” naquela sociedade ocorreu, segundo Adalgisa Arantes Campos (1987, p. 10), “porque na base daquela mentalidade a consideração feita não privilegiava o fim do homem, mas o começo da vida eterna”.

²⁶⁷ *Relação Panegyrica das honras funeraes, às Memorias do muito alto, e muito poderoso senhor Rey Fidelissimo D. João V.* Lisboa: Officina Sylviana e da Academia Real, 1753.

²⁶⁸ As exéquias na cidade da Bahia aconteceram em março de 1751, mas a *Relação Panegyrica* precisou ser reescrita devido a um naufrágio que consumiu a primeira versão.

²⁶⁹ MERQUIOR, José Guilherme. **Formalismo e tradição moderna**: o problema da arte na crise da cultura. 2016 (E-pub)

As exéquias de D. João V foram o ponto culminante entre a liturgia e a realeza, associação que “consolidava enfim o poder monárquico português nas Minas”. (MONTEIRO, 2001, p. 145) O rei ressurge no outro mundo, fênix renascida. A vida completa o ciclo tendo na morte seu ideal último, celebrado como motivo macabro, como *memento homo*.

Os alabastros que ornavam o obelisco funeral eram “fingidos”, assim como fingido era o “mármore azul” (*Relaçam fiel*, p. 5), o mausoléu, pois não abrigava o corpo do rei. A encenação barroca da morte, o espetáculo fúnebre aos sentidos foram características da cultura da representação que foi o barroco, e dos vestígios seiscentistas que em pleno século XVIII apareciam em Minas Gerais.

4.4 O PRIMADO DO VISUAL NOS RESÍDUOS MINEIROS

Lucien Febvre, em conferência realizada na USP²⁷⁰ em 1949, repisava sua tese central de que a visão, para ele, sentido intelectual por excelência, estaria, na Idade Média e durante o Renascimento (séc. XVI), atrasada em relação à audição e ao olfato, sentidos “*qui entend et qui flaire, qui hume les souffles et qui capte les bruits*”²⁷¹ (FEBVRE, 1962, p. 467), ao passo que somente no século XVII a visão tomaria a primeira plana.

[...] ce n'est que tard, lorsque le XVII^e siècle approche, qu'il s'occupe sérieusement, activement de géométrie. Qu'il centre son attention sur le monde des formes avec Kepler (1571-1630) et le Lyonnais Desargues (1593-1662). Qu'il dégage sa *vision*, dans ce monde de la science, comme il l'a fait dans le monde des apparences sensibles et, également, de la beauté? (FEBVRE, 1962, p. 467-468)²⁷²

²⁷⁰ “Por outro lado, os sentidos menos intelectuais, o tato, o olfato e a audição, eram, no século XVI os sentidos mais importantes” (FEBVRE, 1950, p. 15). Para Pierre Francastel, diferentemente de Lucien Febvre, “*Le Moyen Age, notamment, a réservé à l'enseignement visuel un rôle important*” [“A Idade Média, em particular, reservava um papel importante para a educação visual”] (FRANCASTEL, 1964, p. 6) e “*Toute la Renaissance s'explique par le désir de visualiser un savoir et des mythes.*” (*Idem*) [“Todo o Renascimento pode ser explicado pelo desejo de visualizar conhecimentos e mitos” (Traduções nossas)].

²⁷¹ “[...] que ouve e que cheira, que inala os sopros, capta os ruídos.” (Tradução nossa)].

²⁷² “[...] é apenas tardiamente, quando o século XVII se aproxima, que se ocupa seriamente, ativamente de geometria. Que centra sua atenção no mundo das formas com Kepler (1571-1630) e o lionês Desargues (1593-1662). Que desanuvia sua *visão*, nesse mundo da ciência, como o fez no mundo das aparências sensíveis e, igualmente, da beleza?” (Tradução nossa. Itálico do autor. *Idem*)

Época diferente, portanto, do século posterior, quando emergiria um tipo de homem que “lia com os olhos”, pois na Baixa Idade Média e no Renascimento as pessoas, ainda que fossem cultas, tinham dificuldades no acesso ao texto escrito. Para elas, as imagens não se constituíam ainda como uma leitura possível do mundo exterior, mas “o lugar de ajustamento de valores, revelados pela palavra e pela tradição oral.” (FRANCASTEL, 1983, p. 92) A explosão imagética, a arte de convencer pela imagem, pelo visual, foi um fenômeno que se desenvolveu sobretudo no século XVII, com o barroco, descambando, na atualidade, em um “regime escópico”. (JAY, 1988, p. 4)²⁷³ Roland Barthes já alude à nova hierarquização dos cinco sentidos no século de Inácio de Loyola: o primado da audição, embora continuasse garantido pela fé e pela igreja seria suplantado pelo sentido da visão: “*Then we have a reversal: the eye becomes the prime organ of perception (Baroque, art of thing seen, attest to it.)*”. (BARTHES, 1989, p. 65.)²⁷⁴ O século XVII e seus filósofos – que rejeitavam a clareza intelectual em suas exposições e sistemas – como Leibniz e Pascal, mais a submissão dos místicos contrarreformistas às experiências vertiginosas do êxtase estão, segundo Martin Jay (1988, p. 17), intrinsecamente relacionados à visão barroca, em uma época em que se “*recognized the inextricability of rhetoric and vision, which meant that images were signs and that concepts always contained an irreducibly imagistic component.*” (JAY, 1988, p. 17)²⁷⁵

Como salientou Maravall (2009, p. 270), a fantasmagoria do espetáculo barroco, no caso espanhol muito centrado no castigo e na violência, era facilmente usada para manipular aqueles que estavam sujeitos ao Estado, com o fim último da dominação e manutenção das forças; Christine Buci-Glucksmann, em uma leitura mais positiva (e benjaminiana) que a empenhada pelo historiador espanhol, celebra a subversão barroca ante a ordem visual racionalista (uma razão barroca), algo que para ela é tão atrativo para a nossa era atual: a sobrecarga do sistema visual engendraria, para a filósofa francesa, uma “loucura da visão”²⁷⁶

²⁷³ O termo (*scopic regime*) foi tomado de Christian Merz, estudioso do cinema.

²⁷⁴ “Então temos uma reversão: o olho torna-se o órgão principal da percepção (o Barroco, arte de ver, atesta isso.)” (Tradução nossa).

²⁷⁵ “[...]reconheceu-se a inextricabilidade da retórica e da visão, o que significava que as imagens eram signos e que os conceitos sempre continham um componente irreduzivelmente imagético.” (Tradução nossa)

²⁷⁶ CF.: BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *The madness of vision on baroque aesthetics* (2013) e *Baroque reason* (1994).

Nas Minas Gerais do século XVIII, por sua vez, o espetáculo barroco centrado na visualização das festas, das cores e das celebrações – mesmo que a morte/castigo continuasse vigorando o *memento mori* teocrático – não deixaria de formalizar, pelo menos externamente, uma cultura que também se alegrava, denotando uma mentalidade em formação, uma maneira de se encarar o mundo em que a disposição do visual era o motivo e a forma de consolidação da vida.

Em seu *Resíduos Seiscentistas em Minas*, pôde Affonso, a partir da análise das festas religiosas e cívicas – indicadores das festas na região aurífera como algo global que denunciavam como “[...] repositório de elementos definidores de um peculiar comportamento social e existencial.” (ÁVILA, 1967, p. XII) –, tecer ou desenvolver o aporte teórico chamado “primado do visual”. A estratégia tridentina de ganhar almas e mentes corporificou-se na evangelização jesuítica, “grande cartada inaciana” (ÁVILA, 1967, p. 6) que demonstrava a ideologia barroca “fechada” na *propaganda fide*, nas missões e redutos; por outro lado, a instauração do Estado Absolutista de fonte ibérica, de expressão luso-espanhola encontrava tanto nos reinóis quanto nos crioulos (mazombos) brasileiros uma adequação das expressões múltiplas transplantadas à tropicalização americana: uma visão que se “educava” de acordo com as pressões administrativas e religiosas aqui instauradas. O despertar latino-americano, diria Ávila, “assistiu assim, com a aportagem da ideologia da contrarreforma, à introdução e fixação das formas multifárias do barroco.” (ÁVILA, 1967, p. 6).

Nas festas públicas, cujo regozijo dos sentidos aliava-se à dramaticidade do teatro da religião, como aconteceu na cidade-palco Vila Rica, a vida social e religiosa das Minas Gerais foi experimentada pela textualidade que Simão Ferreira Machado deixou-nos em sua “reportagem pioneira” que foi o *Triunfo Eucarístico* (ÁVILA, 1967, p. 20). Além de Affonso Ávila perceber o dinamismo cromático, sensorial e sincrético que os eventos religiosos ganhavam pela pena estupefaciente de seu cronista português, sem dúvida já aclimatado à região aurífera, seu texto prova que os sentidos excitados de Machado denunciavam muito mais do que uma retórica de convenção epocal: eram as artes as mais várias globalizadas pela profusão dos sentidos. Desses, a visão, o olho que vê (e que se engana) antepõe-se ao objeto artístico em movimento quando estático, em repouso quando excitado, em profundidade convidativa à reflexão, ao diálogo com o observador. Além disso, as artes tectônicas, a música, o teatro, a declamação, os poemas materializados em concretude sígnica, a cidade em

disposição de palco, o púlpito como lastro do ator-sermonista, a parênese ligada à palavra poética vestir-se-iam de aspectos visuais, emprestariam da visualidade do corpo-mente dos habitantes, na grandiosidade da festa que sincretizava elementos pagãos e cristãos, negros e brancos, igrejas e irmandades de orientações diversas. Essa preocupação com a visualidade de práticas solenes, cujas festas exemplares foram vistas por Affonso Ávila como manifestações privilegiadas, estendendo-se à vida quotidiana do homem montanhês, o que colabora muito para se entender esse antropobarroquismo inerente à mentalidade das Gerais.

Um aspecto comum a todas as manifestações do barroco nas Minas do século XVIII, seja na área da criação artística ou na órbita mais ampla do estilo de vida, é a preocupação do visual, a busca deliberada da sugestão ótica, a necessidade programática de suscitar, a partir do absoluto enlevo dos olhos, o embevecimento arrebatador e total de todos os sentidos. (ÁVILA, 1967, p. 85)

Por um lado, o “Primado do visual” está intrinsecamente ligado à ideia de persuasão, de convencimento, de aplicação dos ideais teocrático-absolutistas que referendavam muitas e várias práticas persecutórias de espíritos rebeldes; por outro, buscava convencer pela visão apelando aos sentidos, convidando o espectador à uma espécie de “interlocução na ausência”, na qual artista e público participavam das agruras dilemáticas impostas pelo tempo histórico e pelo espaço, amigável ou opressor; momentos em que a razão barroca de um artista/homem do povo expressava-se pelos intervalos, preenchia os interstícios rebelando-se, via manifestações conjuntas, contra a mesma totalitária sistemática que, verticalizada, se inseria. Dessa maneira, se a visualidade permite que se materialize um discurso da convicência, esse mesmo aspecto persuasório atraiu os olhares para diversos meandros do que chamamos barroco histórico, em especial, a essa altura para Ávila, em sua amada Minas Gerais. A categoria do visual permitiu ver-se, sobretudo, uma *forma mentis* amoldada pela visualidade que se instalou e cujos reflexos artísticos, psicossociais, comportamentais, contribuíram para uma educação ótica pressionada pelas formas multifárias. A dinamicidade do órgão a ela relacionado – o olhar – furta-se em determinar cabalmente os objetos artísticos, pois o olho que vê também se engana, ilude-se e cria: ser agora é ver, o grande axioma do barroco, como disse Buci-Glucksmann (2013, p. 2).

A sensibilidade ótica inerente ao homem dos seiscentos e setecentos, tanto pela ineficácia dos trâmites educacionais que formava, como consequência, uma

perpetuada classe letrada dirigente, obrigando sob esse viés que a cultura do olhar fosse a peça-chave de dimensão retórica comum; quanto pela predisposição naturalizada em formarem-se aldeias e colônias, vilas e cidades tendo na orografia seus determinantes geográficos aliou, de maneira à primeira vista insuspeita, o homem barroco ao do pós-Guerra vivenciado pelo poeta Ávila. Desse outro lado da questão, ou seja, do século XX em caminhada contínua e irreversível à modernidade mais moderna, para um novo milênio virtualizado em ações as mais corriqueiras, como dá-se hoje, teríamos uma consciência ótica desenvolvida pela quase ausência da educação literária, no que se refere ao uso expandido de suas possibilidades. Em outras palavras, o fluxo contínuo e cada vez mais naturalizado do imagético em nossa contemporaneidade prescinde, ou tende a prescindir, de uma cultura literária do demoramento, tornando-se o virtual meio imediato das relações humanas²⁷⁷. Nesse sentido, a capacidade de lidar-se com a imagem enquanto encantamento dos olhos conecta-nos, por outras vias, ao ente barroco que tinha no respaldo da visão sua educação ótica delineada. Independente de esse tipo de constatação parecer lugar-comum em uma época em que cada vez mais abundam estudos sobre os problemas acarretados por essa realidade virtual, quando Ávila aparece com seu *Resíduos*, finalizado em meados da década de 1960 a maneira de abordar a tecnologia em expansão era muito diferente, portanto, quase profética.

Resíduos Seiscentistas em Minas procurou estabelecer, além de um ensaio sobre o “modo de ser” mineiro devedor das ruínas seiscentistas, uma categoria de entendimento e interpretação da época barroca em Minas Gerais. Valendo-se da primazia que o visual acarretava para aquela sociedade colonial, pôde dizer que:

²⁷⁷ Marshall McLuhan (1967, p.37) já alertava sobre a profusão das mídias nos ambientes cotidianos, inclusive o escolar: “*Today children have to have radio or gramophone playing in order to attend to visual tasks of reeling and writhing, rocking and rolling, reading and writing. The silent class-room favors only those who have been rigidly swaddled in habits of silent solitary reading. (...) The normal environment with auditory messages carried simultaneously by different media on several levels creates new habits of attention in which the adult world is little-skilled. The fall in the level of literacy goes hand in hand with a great increase in range of oral verbalization. Literacy is the social acceptance of the monopoly of one mode of perception. (...) Naturally the professional scribes make it their business to issue moral judgements on this technological change*”. [“Hoje, as crianças precisam ter rádio ou gramofone tocando para atender às tarefas visuais de cambalear e se contorcer, balançar e rolar, ler e escrever. A sala de aula silenciosa favorece apenas aqueles que foram rigidamente envolvidos em hábitos de leitura solitária e silenciosa. (...) O ambiente normal com mensagens auditivas veiculadas simultaneamente por diferentes mídias em vários níveis cria novos hábitos de atenção nos quais o mundo adulto é pouco habilidoso. A queda no nível de alfabetização vem acompanhada de um grande aumento na amplitude da verbalização oral. A alfabetização é a aceitação social do monopólio de um modo de percepção. (...) Naturalmente, os escribas profissionais se encarregam de emitir julgamentos morais sobre essa mudança tecnológica.” (Tradução nossa)].

A sensibilidade do homem luso e do seu descendente, já predisposta aos estímulos de um arraigado religiosismo, absorveu com naturalidade a pressão visual do barroco, enriquecendo do efeito sugestivo das cores e formas do novo estilo a imaginação devota. Ao penetrar no território das Minas nos albores do século XVIII, o português e mesmo o colono já aclimatado no Brasil trariam certamente consigo, como elemento integrado à sua psicologia, uma bem definida *sensibilidade ótica*, esta condicionada, sem dúvida, pelo peculiar *modo de ver barroco*. (ÁVILA, 1967, p. 87)

Esse modo de ver coadunado às manifestações sacras, ao teatro religioso ou laico, às atmosferas noturnas das apresentações grupais de concorrentes irmandades, ao show macabro da morte como motivo de persuasão, como o verificado nas exéquias de Dom João V celebradas em São João del-Rei²⁷⁸, conformava uma sintaxe sensorial, e mais especificamente visual, no povo montanhês do século XVIII. Tais “instrumentos de magia visual, de comprazimento lúdico dos olhos.” (ÁVILA, 1967, p. 100) verificavam-se e buscavam a persuasão, fossem “no aproveitamento das singularidades topográficas, no risco ousado da arquitetura, na elegância das fachadas, no ornato caprichoso das portadas, na decoração interior das igrejas”; ou fossem “no colorido do ritual religioso, na pompa dionisíaca das festividades, na versatilidade cromática, a fantasia das iluminuras nos livros de irmandade e o artifício generalizado dos textos e inscrições.” (ÁVILA, 1967, p. 87). Dessa forma, a visão torna-se “*an inventory of multiples, repetition of ordered profusion, metaphor of a representable universe*.”²⁷⁹ (BUCI-GLUCKSMANN, 2013, p. 3) O espetáculo barroco proporciona uma consciência ótica que se desenvolveu e proliferou-se pelo escritores, com suas intenções de suprir o leitor com um “conhecimento da vista”, utilizando-se de recursos óticos em seu vocabulário impregnado de sentido cromático, visualmente sugestivo, uma sintaxe em que “predominam verbos e substantivos cujo significado decorre do universo sensorial da visão.” (ÁVILA, 1967, p. 90). De forma semelhante, Irving Leonard, escrevendo sobre o México, percebera aspecto semelhante na composição gráfica dos escritos, tendendo eles a carregarem-se de sentidos, tornando-se muito mais que simples “*vehicle of thought*”, um “*Excess energy expended itself chiefly in allegory of obscure symbolism and in an exaggerated*

²⁷⁸ “E enfim; era tanta a variedade de Poemas, e Inscrições, Dísticos, Epitáfios e Esqueletos, que ao mesmo tempo, que todo o corpo deste Templo horrorizava a vista para os estímulos da dor, admirava o vario dos conceitos, e a aplicação dos lugares aos juízos discretos, que os atendiam.” (*Relaçam* p. 27)

²⁷⁹ “[...] um inventário de múltiplos, repetição de profusão ordenada, metáfora de um universo representável.” (Tradução nossa)

verbalism, relieved now and then by savage satire". (LEONARD, 1959, p. 31)²⁸⁰ Mais do que meros entes participantes de uma "sociedade ótica", os letrados propiciariam, para Ávila, uma formação de consciência ótica causadora, por sua vez, de uma consciência crítica (ÁVILA, 1967, p. 92).

O curso evolutivo dessa consciência ótica é fato que não estará desvinculado do próprio processo de autarquia de formas e autonomia criativa do barroco mineiro. A arte de procedência peninsular e seiscentista acabaria adaptando-se à nova realidade, que lhe propiciava condições sobremaneira favoráveis de aclimação e sobrevivência, sob o estímulo da sociedade de índole religiosista sustentada pela economia aluvional do ouro. (ÁVILA, 1967, p. 99)

Visão que é uma operação, *"the invention of an aesthetic within a rhetoric that will stage it and control its effects in order to better convince and seduce"* (BUCI-GLUCKSMANN, 2013, p. 5)²⁸¹ Tal "energia escópica" operaria no homem barroco gerando perspectivas que, embora múltiplas, convergiam para a convicção do ser conturbado pela ótica sublime. Em seu apetite um tanto instintivo pelo maravilhoso, pelo artifício, pelo inesperado e pela distorção da aparência (BUCI-GLUCKSMANN, 2013, p. 9), o olhar barroco exibiria uma lei (ou consciência) com suas variações e transgressões. O ouro das igrejas barrocas brasileiras – ou sua simulação pelas tintas exímias dos pintores – provocava, em última instância, os efeitos visuais para persuadir e desenvolver, ou como queria Buci-Glucksmann (2013, p. 18), uma cultura de massa, uma consciência ótica projetada pela arte de consumo. Como disse Graziano Gasparini:

Ese afán de persuadir y convencer utiliza a la pintura y la imágenes como algo puramente instrumental, como fenómeno visible, publicitario, argumento de persuasión y la vez como impulso para despertar la imaginación, crear ilusión y, de paso, apartar de la realidad. (GASPARINI, 1981, p. 40)²⁸²

De acordo com Affonso Romano de Sant'Anna, o "barroquismo em Minas tinha um ritmo orgiástico". (1972, p. 125) Essa sensualidade corporal excitada pelas cores e enfeites, pelas torções da poesia e prosa, pelo religioso conectado ao profano,

²⁸⁰ "[...] veículo do pensamento" (...) "Excesso de energia se despendia principalmente em alegorias de obscuros simbolismos e em um verbalismo exagerado, aliviado de vez em quando pela sátira selvagem". (Tradução nossa).

²⁸¹ "[...]a invenção de uma estética dentro de uma retórica que a encenará e controlará seus efeitos para melhor convencer e seduzir." (Tradução nossa)

²⁸² "Esse desejo de persuadir e convencer usa a pintura e a imagem como algo puramente instrumental, como fenômeno visível, publicitário, argumento de persuasão e ao mesmo tempo impulso para despertar a imaginação, criar ilusão e, aliás, separar-se da realidade". (Tradução nossa)

pelos temas maravilhosos e sombrios despertavam na alma montanhesa um misto formativo de personalidade, uma mistura propiciada pelo insulamento e pela retórica visual, sensitiva, especializada, ou como pretende sugerir Affonso Ávila,

A sensibilidade visual do homem barroco montanhês, o seu prazer quase sensual diante das cores e formas e sua alma empolgada pelo rito da religião e pela magia do ouro não deixariam de influir no lado exterior e aparente de sua subjetividade, condicionando-lhe muitos de seus hábitos e maneiras. (ÁVILA, 1967, p. 108)

O modo de ver, a sensibilidade visual, e a consciência ótica: três elementos que se formaram e desenvolveram ao longo do ciclo do ouro mineiro “eram projeções de um mundo concebido ainda à margem do ideal de beleza seiscentista, mundo residual que desapareceria enfim com a economia que o condicionara”. (ÁVILA, 1967, p. 116), mas mundo que repercutiria no modo de ser do montanhês, deixado como resíduo. Como ele mesmo disse:

O objetivo de nosso estudo foi tão-somente focalizar aspectos da vida social e ocorrências de teor cultural que, encarados em seu conjunto, denunciam as raízes seiscentistas da civilização implantada na capitania do século do ouro e autorizam conclusões menos convencionais sobre seus naturais desdobramentos. (ÁVILA, 1967, p. XI)

Dessa forma, o “primado do visual” tomado como categoria crítica por Affonso Ávila será nota constante no desenvolvimento de sua leitura barroca de Minas Gerais. Em princípio aprofundada em seu *Resíduos*, a visualidade em sua teorização retorna publicada em artigo recolhido em *O lúdico e as projeções do mundo barroco I*, na versão de 1994, intitulado “Formas visuais na poesia barroca brasileira”. Nesse artigo, Affonso Ávila enfatiza os poemas brasileiros da época como “elaboradas molduras visuais” (ÁVILA, 1994a, p. 184), como o exemplar “Às altas prendas” de Gregório de Matos, “uma peça que explora desmembramentos e contiguidades estruturais das palavras, dispostas espacialmente na página sob forma de uma constelação de sílabas e letras.” (ÁVILA, 1994a, p. 185); da mesma forma, salienta “poetas menores” como Francisco Xavier da Silva que ideou a “Exposição do emblema do Sol Mitra”, um “mural-móvel de poesia [que] anteciparia, assim, o atual poema-cartaz ou *pôster* poético”,

[...] num jogo de audácia demonstrativo da criatividade de Xavier da Silva, que poria à mostra ainda a sua habilidade formal barroca em outras composições com que concorreu ao torneio acadêmico de Mariana. (ÁVILA, 1994a, p. 188)

Ainda são privilegiados no ensaio Bento Teixeira Pinto, Manuel José Corrêa e Mathias Salgado, esses dois últimos que, embora portugueses, fizeram com que se presenciassem em festas religiosas ou profanas a “versatilidade de formas de comunicação do gênero em sua vertente barroca”. (ÁVILA, 1994a, p. 186). Dessa maneira:

O primado do visual, componente estrutural da criatividade barroca, fez prevalecer, pela segunda metade do século dezoito, a sua influência em todo o programa plástico da arte colonial brasileira, notadamente na região das Minas Gerais. Ao florescimento barroco-rococó do período, coincidente com a fase de maior afirmação autônoma dos artistas nativos, acompanhou uma tendência remanescente da sensibilidade ótica transplantada pelo colonizador, inclusive no gosto colorido da festa social e até mesmo no grafismo visual dos textos e inscrições. A iluminura, a arte caligráfica dos livros de irmandades e outros documentos, a literatura frásica dos monumentos, etc., testemunham, nos exemplares sobreviventes, a prolongada influência do primado do visual de desinência barroca. (ÁVILA, 1994a, p. 190)

Perdida essa educação ótica para a sensibilidade mais discursiva e retórica do novecentismo, apaga-se-nos, por mais de um século, esse “apelo sensual dos olhos” (ÁVILA, 1994a, p. 190), quando nos tornamos, denuncia Affonso, mimeticamente vitorianos “não obstante a nossa descontraída e tropical moldura ecológica.” (ÁVILA, 1994a, p. 190). Foi preciso, na percepção de Affonso Ávila, que a modernidade do século XX com sua sensualidade visual e tecnicizada abrisse com necessários olhos novos a moderna sociedade em processo. Como exemplo, a redescoberta do olhar pelos modernistas paulistas que repercutiria na nova tecnologia gráfico-visual do Concretismo. Consegue, assim, a partir dessa perspectiva, aliar o período barroco ao século XX e à contemporaneidade, um barroco repensado poeticamente, mas sempre uma construção discursiva devedora ao mundo setecentista mineiro.

4.5 BARROCO LÚDICO

Na virada do Século XX, quando o barroco, essa “herança maior de civilização, pensamento e vida social do Ocidente” (ÁVILA, 2000b, p. 13) já prenunciava uma continuidade devida ao parentesco com as formas que a “Era tecnológica” apresentava, ou seja, quando o descerrar do novo milênio apontava modificações de caráter material nas relações humanas, intensificando uma

imaginação futurista que se realizava de modo cada vez mais instantâneo, veio Affonso Ávila lembrar que na ótica tecnológica estava uma herança, tanto na conservação de formas de consciência que se sedimentavam ao longo de séculos, quanto pelos novos aportes criativos que a simultaneidade midiática característica da tecnologia globalizadora inseria. Com essa preocupação, ficou mais fácil entrever a interpenetração dos gêneros artísticos de antes com a migração das mídias do agora, como lembrou Antônio Sérgio Bueno (1993, p. 8).

Um barroco que apontava para o futuro, mas continuava perene em seu passado vinculado ao surgimento das nações americanas; os mesmos impulsos contraditórios do pré e do pós-moderno continuavam marcando a crise que continuava a exigir uma investigação arqueológica do latino-americano como modernidade alternativa, cuja entrada no novo milênio, longe de negar essa preocupação, a exasperava. Subliminarmente, a continuidade dos estudos sobre o barroco no século XXI fazia revigorar aquela “razão barroca” de que nos fala Buci-Glucksmann (1994) e Monika Kaup (2012): uma lógica sensorial e sensual que afeta o espectador agora multimidiático, cujo olhar é provocado pelas varrições proliferativas dos objetos. Dessa forma, para Ávila (2000b, p. 15), o barroco revitalizador de linguagens continuaria demonstrando-se no cerne da identidade continental e nacional, conquanto a manipulação de novas mídias nos fizessem cada vez mais cosmopolitas, detentores de identidades “virtuais”: a diferença cultural e humana do ibero-americano seria explicada pelo barroquismo ecoado em outras dimensões e possibilidades, pois “o Barroco sobreviverá, sem dúvida, em suas heranças e conformações etnicogênicas como a matriz de uma civilização sempre em processo”. (ÁVILA, 2000b, p. 15)

À época, já fazia mais de trinta anos que o barrocólogo Affonso Ávila debruçava-se sobre o barroco como matriz, desinência, manifestação e resíduo; já passavam-se mais de três décadas de um início apaixonado pela pesquisa arqueológica de um barroco no início de uma tradição e a conversão por um projeto neobarroco de escrita. Às portas do novo milênio, aliadas às modificações tecnológicas, as formas de apropriação multimidiáticas faziam o pesquisador entrever a continuidade de uma produção neobarroca propiciada desde a segunda metade do século pelo diálogo que Affonso Ávila comparecera, um “barroco ficção-científica”, como disse Paulo Leminsky (BUENO, 1993).

A continuidade pela busca da “tradição” em Affonso Ávila rendeu o livro *O lúdico e as projeções do mundo barroco*, publicado pela primeira vez em 1971. Nesse

livro, a categoria lúdica do barroco será vista em atenção com as propostas vanguardistas dos anos anteriores, muito embora parte da paixão de vanguarda tenha se arrefecido. Tanto o barroco lúdico de Affonso, quanto à ludicidade poética de Haroldo de Campos são basilares na constituição de suas pesquisas sobre o barroco como formação (sincrônica) de uma forma de ser do brasileiro. No caso de Affonso Ávila, a “lucidez” barroca acompanha a sequência de estudos por um barroco de vertente lúdica, verificados nos livros de poemas que lançaria nos anos 1970, quando a repressão do regime político recrudescer-se-ia.

Em *O lúdico*, as ideias do poeta-pesquisador do fenômeno barroco a partir de sua Minas Gerais vai ganhando corpo teórico, sobretudo a partir da adição de elementos operatórios como o visual, o persuasivo e o lúdico. Essa tríade conceitual – sem dúvida amparadas e intrinsecamente ligadas ao conceito de jogo como elemento primordial e mais importante – é desenvolvida nesse livro-tese que recupera as teorizações anteriores disponibilizadas em *Resíduos*: boa parte de seu livro de 1967 reaparece na edição de 1971, com alguns aumentos e revisões.

O jogo será visto como possibilidade expressional, mas também – e sobretudo – inerente aos comportamentos humanos, em sua acepção mais abrangedora. Desde Kant e suas *Críticas*, a procura por respostas sistematizadas apaixonou o pensamento europeu. Ao plantear questões centrais sintetizadas na Secção B de sua *Crítica da Razão Pura*: “1) Que posso saber? 2) Que devo fazer? 3) Que me é permitido esperar?” (KANT, 1996, p. 478), o filósofo alemão insere em sua *Lógica*, uma quarta e decisiva questão de caráter antropológico, a saber: “O que é o homem?” (KANT, 1988, p. 29). Pergunta muito mais que sintetizadora de sua filosofia crítica, como as três primeiras, a questão kantiana provocou tentativas de respostas que nortearam o pensamento filosófico alemão. No caso do poeta Schiller, por exemplo, desencadeou toda uma gama de reflexões no que pode ser chamado de “Estética Filosófica” alemã, cujas cartas que compõem *A educação estética do homem* são o mais debatido exemplar nesse quesito. Foi, ademais, a linha central do pensamento estético schilleriano o que levou Schiller a desenvolver uma teorização a partir de sua teoria dos impulsos para recuperar, na sistematicidade da teorização kantiana, a senda que permitiria pensar, ao fim e ao cabo, o homem como instância jogadora, fazendo-se completo, participante, indispensável. Affonso Ávila tributa ao poeta alemão o impulso lúdico que será, como veremos, uma das peças-chave na teorização avilana do barroco.

Friedrich Schiller, tributário confesso da teoria de Immanuel Kant, já revela na primeira de suas *Cartas* o impacto que sentira da leitura da *Crítica da Faculdade do juízo*. Procurou, pois, aprofundar o propedêutico sistema estético kantiano, propondo uma fundamentação objetiva do juízo de gosto. Para isso, precisava o poeta alemão desvencilhar-se do mero lance entre imaginação e entendimento e pautar-se na universalização do racional como expediente que os amarrassem ao juízo estético, mostrando, dessa forma, a razão em seu uso prático. Como diz Suzuki (2017, p. 11): “Com efeito, é unicamente sob a jurisdição da razão prática que podem ser dirimidas as controvérsias em que se viram enredados todos aqueles que algum dia refletiram sobre a questão estética.” Para compreender a visão constitutiva do homem, e aquele a quem se deva “educar”, Schiller traça em suas cartas a construção do homem cultivado, aquele que supera o “selvagem” e o “bárbaro”:

O homem, entretanto, pode ser oposto a si mesmo de duas maneiras: como selvagem, quando seus sentimentos imperam sobre seus princípios, ou como bárbaro, quando seus princípios destroem seus sentimentos. O selvagem despreza a arte e reconhece a natureza como sua soberana irrestrita; o bárbaro escarnece e desonra a natureza, mas continua sendo escravo de seu escravo por modo mais desprezível que o do selvagem. O homem cultivado faz da natureza uma amiga e honra sua liberdade, na medida em que apenas põe rédeas a seu arbítrio. (SCHILLER, 2017, p. 31)

O mundo dual dos quais somos cidadãos, o da natureza e o da liberdade, são nutridos por impulsos: o impulso formal e o impulso material. Há, portanto, uma dicotomia que deve ser dirimida em favor de um equilíbrio, uma união saudável que permita ao homem agir em liberdade. Schiller propõe a condição lúdica do humano pelo estabelecimento do impulso lúdico, pois

[...] deve haver uma comunidade entre impulso formal e material, isto é, deve haver um impulso lúdico, pois que apenas a unidade de realidade e forma, de contingência e necessidade, de passividade e liberdade, completa o conceito de humanidade. (SCHILLER, 2017, p. 74)

Como lembra Süsskind (2011, p. 14) a liberdade “é uma ideia diretamente relacionada à capacidade de se autodeterminar, portanto de impor a vontade, como escolha, com relação às determinações da causalidade natural”. Pensar a liberdade no bojo de uma introdução kantiana que se desenvolveria com vistas a tornar, em última instância, o homem de fato – ontologicamente falando –, exigiu de Schiller um endereçamento ao homem estético, educado moralmente, aquele que se entregará à

contemplação estética. Preso entre o intelectual e o sensível, o homem kantiano pensado e teorizado pela rigidez “monástica” do mestre de Königsberg encontra em Schiller uma abertura vinculativa entre a razão e o sentimento, ou seja: pensar o espaço lúdico a partir do estético. Procura-se assim o homem não como um fim em si mesmo, mas com vistas a um devir, a um completar-se.

O dever ser como critério em busca de uma validade objetiva permite que se fuja do caráter empírico-subjetivo inerente aos juízos estéticos. Contudo, para não incorrer em mero formalismo, sua visão estética deverá desviar-se do modelo da moral e sua parcialidade dando-lhe um conteúdo e aplicabilidade no mundo. Evitando a unilateralidade da perfeição moral erigida sobre um “ascetismo monástico”, e desprezando a leitura neokantiana dos “rigoristas éticos”, Schiller reconhece a natureza humana como dotada de sensibilidade, numa “investigação que exige, com igual frequência, o apelo não só a princípios, mas também a sentimentos”. (SCHILLER, 2017, p. 21) Elevar-se moralmente (isto é, racionalmente) o homem, lembra Suzuki (2017), sem cultivar sua sensibilidade estética é tarefa fadada à inutilidade.

Pensando o lúdico vinculado ao estético, Schiller foi “o primeiro pensador que libertou o espaço lúdico da compreensão vulgar, inserindo-o numa filosofia da liberdade, e a filosofia da liberdade numa compreensão original da subjectividade.” (ALVES, 2017, p. 36). Essa subjectividade é, segundo Alves (2017), recriada pelo impulso lúdico, motor “necessário” (SCHILLER, 2017, p. 48) desenvolvido nas cartas, textos que, segundo a leitura de Habermas (2000, p. 65) “Constituem o primeiro escrito programático para urna crítica estética da modernidade.” A obra de Schiller, pela leitura do mestre remanescente da escola frankfurtiana,

Antecipa a visão que os amigos de Tübingen tiveram em Frankfurt, na medida em que Schiller, valendo-se dos conceitos da filosofia kantiana, desenvolve a análise da modernidade cindida e projeta uma utopia estética que atribui a arte um papel decididamente social e revolucionário. (HABERMAS, 2000, p. 65)

Enquanto discutia-se política em uma arena que perfilava os anos de terror francês pós-Revolução (As *Cartas* foram publicadas em 1795 nas *Horen*, e provavelmente foram redigidas entre 1793 e 1794), Schiller propugnava a partir de suas *Lições* “o reposicionamento da arte como um caminho vital e indispensável para a recuperação do gênero humano” (PALLAMIN, 2014, p. 160). A humanidade decaída

tinha para Schiller (2017, p. 23) a utilidade como “grande ídolo do tempo”, desaparecendo o mérito espiritual da arte “do ruidoso mercado do século”, ficando as províncias da imaginação a serem arrancados inclusive pela concorrente ciência que se desenvolvia àquela época. Compreensível pois que o filósofo visse na arte e na educação estética do homem a salvação, chegando a dizer que “mostrarei que para resolver na experiência o problema político é necessário caminhar através do estético, pois é pela beleza que se vai à liberdade” (SCHILLER, 2017, p. 24).

Daí a publicação de sua *A educação estética do homem*, livro que traz a propalada máxima schilleriana: “Pois, para o dizer de uma vez por todas, o homem só joga quando é homem no pleno sentido da palavra, e só é completamente homem quando joga” (SCHILLER, 2017, p. 76). O jogo, portanto, o impulso lúdico que nos atinge, além de equilibrar-nos racional e sensivelmente à vida é a resposta da questão de Kant formulada em sua *Lógica*, a saber: o homem é aquele que joga. Mais que isso. Somente pelo jogo o homem desenvolve suas capacidades intelectuais e sensíveis. Nos comentários do tradutor de *A educação* para o Brasil lê-se que “É mediante a cultura ou educação estética, quando se encontra no “estado de jogo” contemplando o belo, que o homem poderá desenvolver-se plenamente, tanto em suas capacidades intelectuais quanto sensíveis.” (SUZUKI, 2017, p. 14)

O que o faz homem, porém, é justamente não se bastar com o que a natureza fez, mas ser capaz de refazer regressivamente com a razão os passos que ela antecipou nele, de transformar a obra da privação em obra de sua livre escolha e de elevar a necessidade física à necessidade moral. (SCHILLER, 2017, p. 25)

Ápice do desenvolvimento das *Cartas*, o impulso lúdico permite criar e recriar mundos por decisões expressas e voluntárias daqueles que jogam. Temos um eu relativamente fixado pelas regras da verdade e da realidade. O *Spieltrieb* permite-nos colocar-nos em liberdade em relação com nós próprios, uma vez que “impulsos são as únicas forças motoras no mundo sensível.” (SCHILLER, 2017, p. 45). Tal equilíbrio entre razão e sensibilidade a partir do belo propiciado pelo impulso lúdico, permite ao homem recriar-se em todas as suas possibilidades, tornando-se livre, pois o mesmo Schiller é quem determina que “No domínio do belo ou no estado estético, o homem deverá aparecer ao homem apenas como uma forma e como um objeto de livre jogo. Dar liberdade através da liberdade é a lei fundamental deste domínio.” (SCHILLER, 2017, p. 79) Pelo impulso lúdico a visão estética junta-se aos ramos intrinsecamente

ligados, como a moral e a natureza. Estamos presos em nossa condição natural. A liberdade – fim último do homem esteticamente educado de Schiller – apresenta-se como possibilidade de tornar livre as outras instâncias, já que a educação estética tem por tarefa “fazer das belezas a beleza”. (SCHILLER, 2017, p. 80). Tal é a importância de sua teorização dos impulsos, racional, sensível e lúdico.

O impulso sensível quer ser determinado, quer receber o seu objeto; o impulso formal quer determinar, quer engendrar seu objeto; o impulso lúdico, então, empenha-se em receber assim como teria engendrado e engendrar assim como o sentido almeja por receber. (SCHILLER, 2017, p. 70)

E mais adiante,

O impulso lúdico, entretanto, em que os dois atuam juntos, imporá necessidade ao espírito física e moralmente a um só tempo; pela supressão de toda contingência ele suprimirá, portanto, toda necessidade, libertando o homem tanto moral quanto fisicamente. (SCHILLER, 2017, p. 70)

Liberdade, portanto, em meio ao mundo sensível: quando contempla o belo em um objeto o homem está projetando sua liberdade nesse objeto. No juízo estético, a razão empresta sua autonomia ao mundo sensível, constituindo-se o belo em “liberdade no fenômeno”. Visto dessa perspectiva, o homem lúdico empenha-se em dar vida, libertar os objetos que o cercam, liberando o entorno a partir de sua disposição lúdica, aperfeiçoando sua própria realidade, pois um espírito nobre – aquele que cria ou aquele que contempla o belo – não se basta “com ser livre; precisa pôr em liberdade tudo o mais à sua volta, mesmo o inerte”. (SCHILLER, 2017, p. 111).

O resultado final, o objeto do impulso lúdico (estético) é ver nascer o belo, cujo ideal mais elevado desse ser é procurado “na ligação e no equilíbrio mais perfeito de realidade e forma. Este equilíbrio, contudo, permanece sempre apenas uma ideia, que jamais pode ser plenamente alcançada pela realidade.” (SCHILLER, 2017, p. 79). É preciso, pois, que o homem jogador encontre-se em “estado de jogo”, quando as disposições equilibram-se e a forma nutrida de sensibilidade permite uma contemplação estética preparada, educada com vistas à liberdade humana, inclusive em seu aspecto político.

Benedito Nunes (2016) sintetiza as principais ideias contidas nas cartas schillerianas. Acredita que o impulso lúdico libertou o homem da servidão à natureza. Para o filósofo brasileiro:

O impulso lúdico *joga com a beleza*, que Schiller define como *forma viva*. A beleza surge na convergência do subjetivo com o objetivo, do sentimento com a forma, que esse impulso determina. Força eminentemente livre, o jogo estético neutraliza tanto o rigor das formas abstratas, produzidas pelo intelecto, quanto a imediatidade das sensações passageiras, e “dando forma à matéria e à realidade forma” liberta o homem do jugo da Natureza exterior e das exigências racionais exclusivistas. Por aí se vê que o jogo estético é uma afirmação do espírito, que pressupõe a liberdade. (NUNES, 2016, p. 52)

Sofrendo de coerções físicas e morais instauradas, respectivamente pela natureza e pelo próprio desejo de liberdade (HABERMAS, 2000, p. 68) a oposição abstrata de sensibilidade e entendimento viu nascer a teoria lúdica em terreno filosófico e estético. Surgido no contexto de uma antropologia, o que se questiona, como abordou Duflo (1997, p. 95), “*n'est pas seulement le système des règles et des stratégies mais la signification proprement dite du phénomène et du comportement ludique.*”²⁸³.

Munidos das premissas acima destacadas pela senda schilleriana, resta-nos, ademais, embarcar nos escritos de outro grande teórico do jogo, escritor que inspirou deveras várias influências na compreensão, por parte de Affonso Ávila, à sua tese de releitura americana: Jonhan Huizinga.

Para Huizinga (1872-1945), o jogo é um elemento primordial da cultura. A cultura nasce do jogo, sendo um jogo ela mesma. Essa sua tese central exposta nos capítulos do clássico *Homo ludens*, livro que revolucionou o olhar sobre a importância do lúdico nas ações, também traz em seu título uma expressão que tanto joga com os sentidos que conformavam o *homo faber* e o *homo sapiens*. Somos propensos ao jogo, ou como expressou E. H. Gombrich (1973, p. 135), todas as pessoas sabem por introspecção e observação que o jogo ilumina um aspecto importante da vida e da cultura, pois “*we do play and we do play-act, we indulge in tomfoolery and we step into roles, we wait for the sports results and we attend conferences.*”²⁸⁴ O livro *Homo ludens* foi publicado em 1938 e veio a lançar luzes sobre as questões da cultura, mas “*it is mostly indirect light reflected from that extraordinary array of variegated facts Huizinga had assembled in years of reading and through his many academic contacts.*” (GOMBRICH, 1973, p. 135)²⁸⁵

²⁸³ “[...] não é apenas um sistema de regras e estratégias, mas o próprio significado do fenômeno e o comportamento lúdico” (Tradução nossa).

²⁸⁴ “[...] brincamos e representamos, entregamo-nos à tolice e assumimos papéis, aguardamos os resultados desportivos e participamos em conferências.” (Tradução nossa)

²⁸⁵ “[...] é principalmente luz indireta refletida daquele extraordinário conjunto de fatos variados que Huizinga reuniu em anos de leitura e por meio de seus muitos contatos acadêmicos.” (Tradução nossa)

Muitas vezes o fenômeno do jogo é interpretado a partir de explicações científicas parciais, acreditando ser essa atividade uma descarga de impulsos agressivos ou uma imitação como exercício preparatório para atividades “sérias”. O próprio Huizinga (2014, p. 4) faz delas um balanço.

Teorias há, ainda, que o consideram (o jogo) uma ab-reação, um escape para impulsos prejudiciais, um restaurador de energia dispendida por uma atividade unilateral, ou “realização do desejo”, ou uma ficção destinada a preservar o sentimento do valor pessoal.

Embora essas explicações sejam compreensíveis, são insatisfatórias porque, para Huizinga, o jogo não tem uma explicação racional, pois é uma atividade primária (tanto nos animais quanto no homem) que corrobora o caráter supralógico de nossa inserção no mundo. Como não é possível explicá-lo de forma acabada, Huizinga tenta descrever o jogo agrupando notas comuns. Para ele, o jogo é um fator fundamental da cultura que está no início das principais atividades humanas: linguagem, arte, mito, política, religião, justiça, economia, filosofia. A música, a dança, torneios ou competições sociais são formas superiores de jogo. (AMBROSINI, 2003, p. 13)

Huizinga tenta aproximar-se da noção de jogo como função social, como forma específica de atividade. Distanciando-se veladamente de Schiller, adverte que não procurará

[...] analisar os impulsos e hábitos naturais que condicionam o jogo em geral, tomando-o em suas múltiplas formas concretas, enquanto estrutura propriamente social. Procuraremos considerar o jogo como o fazem os próprios jogadores, isto é, em sua significação primária. Se verificarmos que o jogo se baseia na manipulação de certas imagens, numa certa “imaginação” da realidade (ou seja, a transformação desta em imagens), nossa preocupação fundamental será, então, captar o valor e o significado dessas imagens e dessa “imaginação”. (HUIZINGA, 2014, p. 7)

Jogo, representação, simulação, imaginação. Jogar é mostrar, representar, exhibir. É “a realização de uma experiência: é “imaginação” no sentido original do termo” (HUIZINGA, 2014, p. 17). *Ludere* tem sua etimologia na esfera “da não-seriedade, e particularmente na da ‘ilusão’ e da ‘simulação’”. (2014, p. 41), ou seja, simular, tomar o aspecto de. Estamos, segundo o crítico e historiador da cultura, iludidos (*In+Ludere*, no jogo), sendo a nossa própria linguagem eivada de metaforizações, formas lúdicas, poéticas, concorrentes com a natureza (HUIZINGA, 2014, p. 7). Caracterizando a dimensão lúdica trazida para o campo do estético, uma

vez que “Há nele (no jogo) uma tendência para ser belo.” (HUIZINGA, 2014, p. 13), o jogo se expressaria pela “ordem, tensão, movimento, mudança, solenidade, ritmo, entusiasmo.” (HUIZINGA, 2014, p. 21), e continuando:

[...] o jogo é uma atividade voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotadas de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da vida quotidiana. (HUIZINGA, 2014, p. 33)

Princípio “vital de toda civilização” (HUIZINGA, 2014, p. 114), o elemento lúdico permitiu “que se desenvolvessem em toda a sua plenitude as necessidades humanas inatas de ritmo, harmonia, mudança, alternância, contraste, clímax, etc.” (HUIZINGA, 2014, p. 85). Para o holandês, a função lúdica, essa *poiésis* que “fez florescer a faculdade poética nas diversões sociais e na intensa rivalidade entre clãs, famílias e tribos”. (2014, p. 136) permite que o escritor, o jogador crie, consciente ou inconscientemente, “uma tensão que “encante” o leitor e o mantenha enfeitiçado.” (HUIZINGA, 2014, p. 148). Em outras palavras, que o mantenham iludido, que o mantenha no jogo, evento cuja “existência é inegável” (2014, p. 6). Além disso, o autor do *Homo ludens*, cita os exemplos dos rituais e das festas, os cultos e ritos sagrados de todas as sociedades. Sendo o jogo uma totalidade que se detém “no intervalo” (2014, p. 9), culturas formaram-se e desenvolveram-se a partir dos aspectos lúdicos das relações humanas. O jogo permite tornarmo-nos outros, homens que jogam, que estão suspensos das “seriedades” da vida ordinária, que estão “*apartados de la vida corriente*” (CALLOIS, 1958, p. 16) e em seu próprio espaço e tempo comungam de leis que também se desenrolam na prática ritual do jogo.

Nesse sentido, sociedades em todos os tempos precisam de interlocução de pares, em uma comunidade lúdica inspirada pelo mistério das coisas. A arte, supõe Huizinga, está muito mais sujeita do que a ciência à influência deletéria da técnica moderna. Por isso seu estudo via que a sociedade “entrincheirada atrás do próprio mistério” (HUIZINGA, 2014, p.225) julga e compreende as coisas de determinada maneira. Seus cotidianos são interrompidos pela festa, pela celebração, pelo rito. Por mais que nesses certames o elemento religioso sirva de elo, de unificação, muitas formas caracterizadas como de pura índole religiosa acabam por ganhar aspectos de arte, de forma artística. Dessa maneira,

As formas barrocas são, no sentido forte da expressão, formas artísticas. Mesmo quando representam temas sagrados, há um fator estético deliberado que se impõe de tal maneira que se torna difícil para a posteridade acreditar que o tratamento do tema tenha derivado de uma emoção religiosa sincera. (HUIZINGA, 2014, p. 203)

Huizinga (2014) desconfiava da “moda” barroca que se ampliava para contemplar vagamente “a essência das civilizações do século XVII”. Modismo que teve início “entre os estudiosos alemães” (2014, p. 202) e se popularizou com o *Declínio do Ocidente*, de Spengler, precisaria de uma apreciação *cum grano salis*. De qualquer forma, o historiador holandês é taxativo em considerar o barroco como aquele em que o elemento lúdico se manifesta “no mais alto grau”. (HUIZINGA, 2014, p. 203), cuja tendência para o exagero, tão característica do barroco, “encontra sua mais pronta explicação no conteúdo lúdico criador.” (HUIZINGA, 2014, p. 203).

Apesar de seu estudo sobre a importância do jogo como cultura, o teórico holandês afirmava de pronto que não trazia dados novos, visto que desde o século XVII, quando surgiu o grande teatro laico, acostumou-se a ver o mundo metaforizado em um palco, forma lúdica do “*play*”, do “*spiel*”. A metáfora aristotélica do mundo como livro da natureza foi substituída pelo teatro *mundi*.²⁸⁶ Um mundo dividido entre público e palco, uma filosofia que começou a debater-se mais e mais entre a verdade e a ficção (EGGINTON, 2010, p. 39; PETERS, 1970, p. 19): audiências e atuentes que negociam sentidos pela prática lúdica ensejada na atmosfera teatral das relações urbanas.

Pensando nessa teatralização das ações como elemento primordial, encontraremos nos inícios dos anos 1970 Affonso Ávila aprofundando seu estudo sobre as práticas sociais tendo como escopo uma Minas Gerais setecentista, permeada pela efusão festiva, ritual e jogadora, um microcosmo em que “*El gran teatro del mundo*” calderoniano fazia-se livre dentro das regras lúdicas.

Assim, o impulso lúdico schilleriano – provocado pelas inquições kantianas – e uma concepção de *Homo ludens* ajudarão o desenvolvimento da teoria avilana, o que o barrocólogo cunhará como “pacto lúdico”, motivo esse que busca escusar quaisquer demoras na apreciação do filósofo de Königsberg, no poeta Schiller e no mestre Huizinga. O lúdico como conceito operatório é um dos principais fundamentos

²⁸⁶ CF. PETERS, Susanna. A mirror to the world: the use of image of the world-theatre in the *Adone* of G. B. Marino. In: Revista *BARROCO*, nº 2. UFMG/CEM, 1970.

da tese avilana de releitura em princípio brasileira, mineira, mas que poderá, sem prejuízo, ser cotejada com as de nossos pares cubanos.

O livro *O lúdico e as projeções do mundo barroco* (1971/1980/1994), como apontamos inicialmente, recupera escritos anteriores, sobretudo boa parte dos *Resíduos seiscentistas em Minas*. A categoria do jogo, respaldada sobretudo nos dois teóricos – Schiller e Huizinga, e ainda, meio que forçosamente, estribada em um Croce tardio mas necessário aos olhos de Ávila, o mesmo teórico-esteta italiano²⁸⁷ que com poucas reservas menosprezou o estilo barroco na Itália, cognominado por ele, dentre outros, de “arte da degenerescência”, mas aludindo para o escopo avilano o jogo enquanto atividade antropológica, essa categoria lúdica que, adaptada ao teatro *mundi* mineiro seiscento-setecentista permitirá ao poeta Affonso Ávila projetar uma das teorias mais profícuas do barroco localizado (e, mais tarde, expandido), um barroco responsivo, mas rico e desdobrado, segundo a tônica vigente do sistema colonizador, uma estilização brasileira que permitiu ver a mentalidade como construtora de uma civilização característica como foi a das Minas Gerais.

Sim, o barroco é lúdico, é precursor das formas de arte totais ou abertas que sistematizadas por Umberto Eco descambariam nas décadas de 1950/1960 na nem sempre compreendida teoria da “Obra aberta”, ao mesmo tempo que seu teórico bolonhês disseminava, sem o saber, uma teorização neobarroca, uma reorganização formal dos eventos lúdicos, uma proposta de releitura da condição do apreciador artístico, partícipe agora, como no setecentismo, da obra de arte como provocação e espaço de agenciamentos pertinentes, e não mais leitor passivo de demandas verticalmente impostas. Estado de espírito, visão de mundo, estilo de vida, tema vivo da cultura: barroco. Instabilidade das formas abertas à mutivocidade, força unificadora da dramaticidade e na simultânea tensão de agonicidade, o barroco para Ávila (1969) é ideologia, é fenômeno de complexidade maior que mero tão-só estilo artístico. Para que esse barroco privilegiado fosse estudado, sistematizado, exaurido de sua condição de símile nos compêndios historiográficos do barroco português ou europeu,

²⁸⁷ É com explícita decepção que surpreendemos a constatação de Affonso Ávila para com Benedetto Croce, filósofo que para o autor de *Resíduos seiscentistas em Minas* sempre havia sido um exemplo de sistematicidade e seriedade metodológica. CF: CROCE, Benedetto. **Storia dell'età barocca in Italia**. 5 ed. Bari: Gius, 1967. Lourival Gomes Machado (2010, p. 29) também se refere à “estranha atitude” do autor italiano “simplesmente lançando o barroco à conta do feio”. Para Machado (2010), o “retardamento havido na evolução de uma estética autônoma” – o barroco – seria sanado pela avaliação de teorias críticas sobre o estilo executadas, por exemplo, por Hannah Levy. Cf. GOMES MACHADO, Lourival. **Barroco mineiro**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

do barroco redescoberto como objeto da atenção de eruditos eleitos, era preciso que a categoria lúdica ganhasse, portanto, espaço também privilegiado na barrocologia avilana. Mais que isso, que fosse, pelo menos a nosso ver, o fator mais importante de sua visão e releitura barroca. Mesmo que o lúdico, em sentido estético, antropológico ou biológico fosse categoria há muito estudada, a reavaliação, a adequação e a sistematização que Affonso Ávila lhe proporcionou no trato do estilo de vida e ideologia barrocas, assomando-se às festas, aos faustos e eventos regionais, à pluridimensionalidade que a arte barroca ensejou como reflexo da mentalidade mineira setecentista, foram fatores que nos fazem encarar como epicentro teórico de sua estruturação crítica do barroco, de leitor de seu passado colonial, de sincronia inerente aos procedimentos, artísticos ou não, que a década de 1970 ensejava.

Falar de *O lúdico e as projeções do mundo barroco* é falar muito mais, portanto, do que da publicação de mais um estudo, de uma reunião de textos afins que embarcariam na bibliografia do ensaísta. Nesse sentido, acreditamos não estarmos incorrendo no erro de superdimensionar a primeira das categorias do tríptico avilano, qual seja: o lúdico, o visual e o persuasório. Dentro dos textos críticos do poeta Ávila, a primeira categoria foi expandida por várias décadas, ficando as demais categorias tanto subordinadas como inseparáveis do caráter lúdico da arte como tema vivo da cultura. Publicado em 1971, o livro ganhou duas novas edições: uma em 1980 (revista), e outra, em 1994. Nessa última edição, a publicação acabou sendo dividida em dois tomos. Entre a edição de 1980 e a de 1994 foram adicionados vários ensaios, frutos de conferências, congressos e intervenções de Affonso Ávila. Tais ensaios, incorporados ao *O lúdico* de mais de duas décadas, ajudaram a traçar as duas subdivisões que o livro final ganhou, a saber: Tomo 1: *Uma linguagem a dos cortes/ Uma consciência a dos luces*; Tomo 2: *Áurea idade da áurea terra*. Some-se a isso a continuidade da Revista *BARROCO* renunciando os textos de Affonso e seu “grupo”, plataforma heterogênea na qual surpreendemos ensaios que, longe da insipiência costumeira de uma pesquisa em processo, são, com poucas alterações, os mesmos encontrados na versão de 1994. Tudo isso nos revela um sequenciamento do primeiro livro sobre o barroco do escritor mineiro²⁸⁸, continuidade de um excuro de mais de quatro décadas.

²⁸⁸ *Resíduos seiscentistas em Minas.*

Temos então a publicação de 1971 (espelhada na 2ª edição, de 1980) e a publicação de 1994. Os dois volumes ora apresentados inserem-se, a partir de sua repensada divisão temática, em dois tomos independentes ao estudioso do barroco em solo brasileiro, americano, ibérico. A nova reordenação dos ensaios da edição de 1971, realocando textos tanto anteriores como posteriores à edição de 1980, acabou, a nosso ver, por tornar *O lúdico e as projeções do mundo barroco* sua edição última a “versão definitiva” da teoria avilana, reflexa de outras publicações suas e frutos de intervenções críticas em simpósios e conferências. Sabido que a categoria visual, o “primado do visual” avilano coletado já em seu ensaio de 1965 (e publicado em 1967) era um dos fulcros pelos quais se afirmou o pensamento barroco em Affonso Ávila, a continuidade de sua teorização em livro posterior (o qual, como repisamos, gentilmente refaz a trilha do ensaísta pelo percurso barroco a partir da recuperação dos textos²⁸⁹), pode ser divisada como uma escrita em processo, um *continuum* ao qual vão sendo adicionados textos frutos de seus estudos, de suas reflexões com os escritores da revista/plataforma *BARROCO*, de sua labuta como interventor cultural do projeto urbano em Ouro Preto, de sua capilaridade em vários ramos do pensar mineiro. Assomados, portanto, ao visual como paradigma do persuasório, do barroco “ideologia” responsável pela práxis da comunidade montanhesa setecentista, vem a noção adaptada de jogo estribada nos dois teóricos europeus acima apresentados.

Affonso Ávila, na edição de 1971 de *O lúdico e as projeções do mundo barroco*, já explicava que não tomaria o conceito lúdico no mesmo estrito sentido em que pensaram Huizinga e Schiller. Diferentemente da suspeita noção do jogo como “gasto disparatado da energia exuberante” ocorrida em pequenos animais (COURTNEY, 1980, p. 20), o crítico mineiro percebeu a importância da dinâmica lúdica nas manifestações regionais das cidades históricas mineiras e preferiu aludir, para propor seu “pacto lúdico” o jogo intrinsecamente ligado a noção “humana”, ou seja, não generalizado às manifestações da natureza (sobretudo animal) já

²⁸⁹ Por exemplo, *Resíduos seiscentistas em Minas*, publicado em 1967 (e republicado em 2006) “reaparece”, com exceção dos fac-símiles das Festas do Triunfo Eucarístico e Áureo Trono Episcopal, na segunda parte de *O Lúdico* (1971), intitulada “Projeções do mundo barroco”. Ainda encontramos um novo ensaio na versão de *O Lúdico* de 1971/1980 que não figurava, por questão cronológica, no livro-tese inicial de Ávila: “As barroquíssimas exéquias de Dom João V” (1971/1980, p. 187-196), publicado primeiramente (também em 1971) na Revista *BARROCO* 3 com o título “Uma Encenação Barroca da Morte – As solenes exéquias de Dom João V em São João del-Rei”. De forma semelhante, há um ensaio dos *Resíduos* que foi subtraído e não figurou na segunda parte de *O Lúdico* (1971/1980) chamado “Desdobramentos de um conflito ideológico” (1967, p. 117-128), ensaio deveras importante para se pensar a mentalidade mineira, mas que reaparece na versão final de *O lúdico* de 1994.

manifestada nos autores em que se apoiava. Em suas palavras, preferiu ater-se, em sua composição teórica, “à arguição do *impulso* (lúdico) enquanto fato da fenomenologia do espírito humano, pois este é o campo onde decorre a nossa consciência e experiência do que chamamos jogo”. (ÁVILA, 1971, p. 24)²⁹⁰ Em seu estudo, o jogo como inerência do elemento humano – como forma de plenitude existencial – tanto vem em “abono a arte desse exímio jogador que foi o homem barroco”, quanto nos encaminha para a assimilação “mais franca e constante de formulação lúdica que permeia a linguagem estética de nossos dias”. Assim, a comunicação de massa de nossos dias, ainda quando desenvolvida no plano da referência denotativa e linear, “não raro recorre ao *pacto lúdico* para obviar a eficácia da linguagem”. (ÁVILA, 1971, p. 26). Dessa maneira, barroco setecentista e atualidade tecnológica das manifestações modernas estão ligadas descrevendo, em sua linguagem de caráter lúdico, a comunicação com o mesmo homem “agônico, perplexo e dilemático”, semelhante pelas pressões de historicidade, pela arte em estilo aberto, pela linguagem lúdica e convidativa.

Pela ludicidade de suas manifestações em solo americano e seu parentesco com o século XX o barroco despertou, mais do que qualquer período da história, um amplo e diversificado interesse crítico. (ÁVILA, 1971, p. 9) “Desvestido de sua ancianidade”, após quase dois séculos de incompreensão e despreço “o barroco retoma criticamente o lugar que lhe é devido no processo de evolução das formas críticas”. Para tal, a proposta de Affonso Ávila sempre foi encarar o fenômeno barroco com um enfoque global, não compartimentado “inclusive em suas projeções no comportamento vivencial do homem do período, ensejará o delineamento preciso e realmente válido de um perfil do barroco.” (ÁVILA, 1971, p. 12) Obviamente que para Affonso Ávila, “desvestir” o barroco de mero adendo em nota de rodapé na história da arte brasileira, ainda ligada ao não tão expressivo barroco português, e reavaliá-lo como procedimento de releitura dos aspectos do homem americano, tropicalizando as artes responsivas do período histórico conhecido como século XVII para ligá-lo, por fim, à era pós-Segunda-Guerra foi necessária uma *ótica sincrônica*, uma maneira de ver e perceber que unisse o passado ao presente.

É esta a perspectiva sob a qual veem o barroco os especialistas munidos de instrumentação mais atual e qualificada: uma ótica sincrônica, assestada é

²⁹⁰ Cumprе salientar que quando referirmo-nos a “primeira versão” (1971/1980) de *O lúdico e as projeções do mundo barroco* utilizaremos, em nossas citações, sempre a primeira edição (1971).

certo para um passado não muito próximo, mas superiormente presentificado através de uma arte que ainda faz prevalecer sua poderosa impactação. (ÁVILA, 1971, p. 10)

Isso o permite continuar em seu projeto de leitura do Brasil, graças a essa “ânsia bem pronunciada, que anima os intérpretes mais lúcidos do fato nacional”, cujas “linhas de tradição” gerariam, quando questionadas “atitudes de vanguarda”, de pesquisa não só da linguagem, mas das inerências definidoras comuns de nossa expressão enquanto povo, de nossas desinências formais e comportamentais, presidindo “o nosso desenvolvimento histórico e cultural” (ÁVILA, 1971, p. 10). Essa “releitura barroca” avilana, cuja tônica demonstra-se pela tentativa de elucidação de um passado que nos revela a todo tempo sua presença nos restos congregados iniciar-se-ia, obviamente, desde a colonização, a qual colocaria o barroco “desvestido” pela metodologia sincrônica como matriz, permitindo-nos “aferir a exata dimensão de nossa presença na grande galáxia da modernidade”. (ÁVILA, 1971, p. 11).

A colonização do Brasil e – mais do que ela – a nossa estruturação como povo e o nosso amanhecer de nação vinculam-se por fatores de vária ordem, à singularidade histórica, filosófica, religiosa dos Seiscentos e seus desdobramentos. Buscando compreendê-la – e com ela o barroco, estaremos obviamente caminhando para o desenho de uma imagem mais nítida de nós mesmos, da nossa especificidade nacional. (1971, p. 10)

A obra barroca vinculada à vida dos seiscentos, sendo dela reflexo/resposta (ou rebelião) do artista, contemplada oferece-se aqui através de pontos de vista, ângulos, perspectivas que quebram a rigidez da forma, libertando o espectador para uma relação visual mais rica. Esse aspecto do barroco em seu jogo livre, aberto e convidativo à contemplação do movimento, da alternância de focos é colocada em disponibilidade da “estesia mais franca e envolvente” para o “êxtase dos sentidos” permitido por um acesso liberto da linearidade clássica dos olhos acostumados. Tal abertura de formas foi possível pelo condicionamento histórico e crítico do homem do período, que não via nas composições rígidas europeias a expressão da crise existencial que o atingia (ÁVILA, 1971), sendo levado “a assumir a radicalidade do inventivo, do arbitrário, do impactual”. (ÁVILA, 1971, p. 21) A cultura “transplantada” de índole contrarreformista, ganhando os espaços intramontanos das Minas Gerais que se colonizava via febre do ouro, colocava formas de expressão que tanto dialogavam com as heranças ibéricas, como rompiam suas normas de procedimento “recebidas no bojo da cultura em transmutação” (ÁVILA, 1971, p. 21). Devido à sua

relação intrínseca ao aparato discursivo da fé e ideologia católicas, à opressão absolutista – o artista barroco molda-se em conjuntura histórica valendo-se da resposta, da exceção e convertendo sua visão mundana em procedimento estético. Uma estilização que, de caráter primordialmente responsivo, tornar-se-ia universalizado, propagado pelos nichos (e conformado) à uma nova atuação que dialoga com as formas artísticas e com o momento religioso-político que os afetam. O teórico do barroco dá-nos, a partir desses excursos, sua síntese operatória, a saber, o barroco agora como “estilo de vida” é lúdico, visual, persuasivo; é fechado como aparato ideológico, mas aberto às expressões da forma que, sub-repticiamente vão minando tanto o discurso colonizador, em várias de suas nuances, como “desrespeitando” padrões assumidos pela conjuntura histórica ibérica.

Divisamos na teorização de Affonso Ávila, talvez precocemente, a estratégia proposta por William Egginton, crítico que propõe que o barroco, longe de ser uma “reciclagem” cultural, deve ser entendido como a contrapartida estética de um problema de pensamento provindo desde o século XVI (até o presente) e que chamamos de modernidade²⁹¹. Para Egginton, esse problema de pensamento que atingia o homem do período barroco no Ocidente era desencadeado pela relação das aparências com o mundo que elas ostensivamente representam, o que geraria, por exemplo, a “epistemologia moderna” sintetizada nas críticas de Kant. Em termos avilanos, estaria o homem debatendo-se entre realidade e linguagem: “uma *linguagem* em curso criativo” e “uma *realidade* contextual inseparável de nossa peculiar experiência de expressão.” (ÁVILA, 2013b, p. 30, grifos do autor) Para William Egginton o barroco apresenta, como contrapartida estética, duas estratégias barrocas: uma “principal”, que postula a separação entre representação e realidade, transformando-a em outra representação que tentará vender como a própria realidade; e uma estratégia “menor”, que se valeria da representação inicial da estratégia principal, permitindo que essa nova “realidade” agisse de acordo com suas próprias regras, expandindo-a, abrindo-a ao espectador. Ávila percebeu, por sua parte, que as forças “menos domésticas” (ÁVILA, 2013b, p. 30) como as tendências generalizadoras das formas artísticas e as pressões de conjuntura histórica fariam o

²⁹¹ “The Baroque must be understood as the aesthetic counterpart to a problem of thought that is coterminous with that time in the West we have learned to call modernity, stretching from the sixteenth century to the presente”. EGGINTON, William. **The theater of truth: the ideology of (neo) baroque aesthetics**. Stanford: Stanford University Press, 2010. p. 2

barroco apropriar-se dos modelos vigentes do barroco ibérico – os modelos inseridos pela “estratégia principal”, ideológico, católico, absolutista – fazendo-os, responsivamente pelo manejo de sua representação inicial, converterem-se em formas de “regras próprias”, no caso do Brasil, em “uma saída brasileira” (ÁVILA, 2013b, p. 31) (estratégia menor) para a “grande cartada inaciana”, ou estratégia maior. Nesse quesito, voltando ao poeta alemão, “Assim que desperta, o impulso lúdico, que se apraz na aparência, será seguido pelo impulso mimético de criação, que trata a aparência como algo autônomo.” (SCHILLER, 2017, p. 125)

O próprio Affonso Ávila faz uma reflexão sobre esse duplo aspecto do barroco em nossas terras

Enquanto ideologia da contrarreforma, enquanto filosofia da ação colonizadora, ele foi dogmático, fechado, rígido, conservador, absolutista. Já na qualidade de estilo de vida, de forma estética, o barroco, funcionando como uma válvula de escape da contenção religiosista, abriu-se em flexibilidade ritual, em maleabilidade criadora. (ÁVILA, 1969, p. 25)

É, portanto, sobre o impulso lúdico e sua predisposição nata em jogar, que o homem barroco, na visão de Ávila, será o grande jogador que mostrará nas formas abertas sua comunicação mais “estética” que “semântica”. Preso ao historicismo de sua condição pela conjuntura cujas forças o impelem ao sujeitamento nas ideologias dominantes, a capacidade de o homem do período jogar com as formas e com as regras vincula-se ao impacto visual de suas manifestações subvertendo, pelo retorcimento da linguagem, as aparições artísticas em prosa, verso, arquitetura e escultura, bem como nas manifestações totais, globalizadas, dos rituais, eventos e solenidades que marcariam o habitante da capitania mineira: uma rebelião através do jogo.

A rebelião através do jogo é uma resposta às conjunturas ideológicas e sociais, ao estrangulamento ético e histórico (ÁVILA, 1971, p. 29), o que faz com que o artista, exemplarmente encontrado no prototípico “homem barroco”, adeque-se ao receptor burlando regras prefixadas, provocando como elemento efetivo uma estesia final proporcionada pelo “pacto lúdico”, destinando-se a reconfigurar as regras do jogo de acordo com as pressões de ordem espiritual e histórica que tanto produtor como receptor estão imbuídos. “É em contrapartida a essa realidade que ele tenta fundar uma outra que será a da sua própria criação, isto é, a autônoma realidade da arte”. (ÁVILA, 1971, p. 35) Empatia entre produção e recepção alicerçada pelo jogo, criação/

resposta que há no barroco e que, seguindo e justificando esse raciocínio, fizeram com que o estilo, mais tarde fosse chamado por Ávila de “arte de consumo”.

Propondo uma síntese conjuntural teríamos Contrarreforma e Absolutismo político com a colonização das Américas e a expansão mercantilista; o desafogo renascentista ante a ditadura teocêntrica; desmitificação pela ciência do universo ao mesmo tempo em que as colônias-reduto jesuíticas acercavam-se de um catolicismo cuja cosmovisão justificava-se em um retorno ao Deus; trauma, crise e tensão no homem barroco americano, cuja exemplar provindo do veio lusitano precisou agenciar respaldos sedimentados de um medievalismo continuado, sobretudo pela conformação econômica, política e administrativa, instalada sob os modelos feudais, “com a divisão de territórios em capitanias hereditárias, subdivididas estas em sesmarias imensas, de que latifúndios são, em pleno século XX, ainda agressivas sobrevivências”. (ÁVILA, 1994a, p. 32). O resultado, uma metaforização representativa, simbólica na qual o religioso e o mitológico se inserem, um período ou “idade” que já não cabe mais nos manuais de arte e literatura como simples período acabado, caracterizado por noções tão abstratas e generalizadas que mais confundem o estudioso moderno em vez de solicitá-lo como integrante de uma história de nossa “radicação cultural”, ensejando as formas que a arte barroca prolongou nessa determinada “curva do devir humano”, período que alia homens de tempos distintos, como o barroco setecentista e o brasileiro do século XX pós-guerras, cuja vertigem se “traumatiza” “na mesma instabilidade das formas” (ÁVILA, 1969b, p. 6), literatura barroca e vanguardista co-participando “a um só tempo a natureza do jogo e a criação universal” (ÁVILA, 1971, p. 42). Nessa representação simbólica, o artista sente, embora dissimule seus anseios sublimando-os “através de uma criação em cujo processo o jogo de formas desempenha função preponderante.” (ÁVILA, 1971, p. 34), ou concordando com Silviano Santiago, para quem no barroco setecentista o imaginário encontrava-se “sempre cercado pelo estreito e finito código religioso, podendo apenas encontrar a respiração da liberdade no jogo retórico.” (SANTIAGO, 1971, p. 12) Jogo, portanto, propiciando um deslumbre de liberdade nas formas artísticas. Denúncia, por parte do artista jogador e rebelde, das pressões contextuais em crise, valendo-se das “formas tomadas da instabilidade e reveladoras de inquietação, notadamente na área dos povos latinos”. (ÁVILA, 1971, p. 50)

A categoria crítica do “estranhamento”, tomada à época (1971) do arcabouço formalista/estruturalista, esposado abertamente por Ávila, terá papel importante nas

formulações críticas que o autor fará especificamente sobre o papel da palavra na apreciação de seu barroco. Estranhamento, para ele, visto como “força de convicção semântica e polaridade estética quebrando a convencionalização do mundo representado pelo uso rotineiro da língua” (ÁVILA, 1971, p. 40). Se a consciência debatia-se, por força da pressão histórica, pendularmente entre a individualidade criadora e a sua conturbada visão de mundo, a linguagem literária assumiria no barroco “as formas da mais desenvolvida ludicidade”. (ÁVILA, 1971, p. 51), tornando-se a concretização do que o teórico veio chamar de *vontade estética de jogo*: confluência e fusão da *vontade de arte*²⁹² e *impulso lúdico*.

A “vontade de arte”, conceito desenvolvido por Aloïs Riegl representa, segundo Carla Mary S. Oliveira (2019, p. 15) “a possibilidade de surgirem afinidades formais e estilísticas entre a produção artística de indivíduos oriundos de uma mesma época e de uma mesma região, abrangendo todas as áreas culturais.” Para Annateresa Fabris (2014, p. 11) o “querer artístico” (*Kunstwollen*) não é um princípio monolítico, mas assume “contornos diferentes de acordo com o período, o povo e o lugar geográfico.” Já para Venturi (1964, p. 281), o *Kunstwollen* seria uma afirmação idealista, uma tendência de um determinado período, seu impulso estético: “*in other words, a dynamic value, a true force.*”²⁹³. Walter Benjamin, bebendo em Riegl, vai afirmar que como “o expressionismo, o barroco é menos a era do fazer artístico, que de um inflexível querer artístico (*Kunstwollen*)” (BENJAMIN, 1984, p. 77). Abertamente influenciado pelo conceito de Riegl em sua *Origem do Drama barroco alemão*, o filósofo expandiu o conceito riegliano procurando, por sua vez, mostrar as “*die gesellschaftlichen Umwälzungen zu zeigen, die in diesen Veränderungen der Wahrnehmung ihren Ausdruck fanden.*” (BENJAMIN apud KEMP, 1985, p. 226)²⁹⁴. Para Benjamin, a vontade de arte deveria de ser tirada de sua contingência metafísica e ser amarrada às forças motrizes socioeconômicas do processo histórico. Affonso Ávila, por sua parte, funde um conceito que transitou pelas considerações de Riegl, Panofsky e Benjamin ao impulso schilleriano cunhando o avilano conceito de “vontade estética de jogo”.

²⁹² Essa “vontade de arte” ou “vontade artística” (*Kunstwollen*) já se encontrava em Walter Benjamin e, antes dele, em Aloïs Riegl.

²⁹³ “[...] em outras palavras, um valor dinâmico, uma força real”. (Tradução nossa)

²⁹⁴ “[...]convulsões sociais que encontraram sua expressão nessas mudanças de percepção.” (Tradução nossa) O trecho citado por Wolfgang Kemp remete-se à crítica de Benjamin a Wickhoff e Riegl.

Como decorrência, haverá sempre, na viabilização das formas inventivas do barroco, uma considerável margem para a expansão da sua vontade estética de jogo, a qual no caso específico da linguagem literária, reverterá em estruturas e soluções verbais que, visando talvez mais ao estranhamento do que à comunicação de conteúdos semânticos, acentuarão na poesia e na escritura em geral da época o fluxo do sensorial e do maravilhoso. (ÁVILA, 1971, p. 50-51)

Dessa maneira, a afirmação da individualidade do artista contrapondo-se às forças históricas que tinham em sua reinserção da ideia teocêntrica um núcleo do pensamento religioso o fariam estimular-se em um “religiosismo terrenalizado, cujo sentido triunfalista contagiava todo o rito da vida social” (ÁVILA, 1971, p. 50), vontade estética de jogo que na poesia do período, obedecendo a máxima do autor de *El Criticón*, a saber “*El jugar a juego descubierto ni es de utilidad, ni de gusto*” (GRACIÁN, 1993, p. 193)²⁹⁵ deveria portanto fazer-se “estranha” pelo uso metafórico, ludismo inerente às nossas línguas, e pela ambiguidade, corolário, essa última, obrigatório da poesia (JAKOBSON, 2001, p. 149). O jogo, portanto, tem aqui seu papel como “maquinação da ambiguidade”, tomando de empréstimo a expressão de William Empson (1949, p. 3)²⁹⁶ proliferando dicções equívocas, como queria Gracián, primorosos equívocos que soam “*como una palabra de dos cortes y un significar a dos luces*” (GRACIÁN, 1993, p. 575)²⁹⁷, o que permite divisar no uso da ambiguidade “uma das grandes linhas condutoras de tensão de linguagem literária do barroco”. (ÁVILA, 1971, p. 52) O próprio Affonso Ávila lembra, via Curtius, que Galfrid de Vinsauf já deixara a medieval lição de evitar nomear as coisas diretamente, ou “não revelar as coisas inteiramente, fazê-la, porém, compreensível por meio da alusão” (ÁVILA, 1971, p. 52). A lição de uso da perífrase perfilada em sua *Poetria Nova* (CURTIUS, 2013, p. 153) vem encontrar no solo barroco a germinação ideal, convertendo-se em um idioma-arte.

A metáfora, da mesma maneira como a encarar o lirismo seiscentista, viria transformar a poesia numa espécie de idioma-arte, num código portador de sinais primordialmente estéticos, numa estrutura que buscaria sempre como paradigma o elemento linguístico de maior potência compulsora dos sentidos, de maior força extasiadora da sensibilidade. (ÁVILA, 1971, p. 57)

²⁹⁵ “O jogar um jogo aberto não é útil nem agradável.” (Tradução nossa)

²⁹⁶ “[...] the machinations of ambiguity are among the very roots of poetry.” [...] as maquinações de ambiguidade estão entre as próprias raízes da poesia.” (Tradução nossa)

²⁹⁷ Discurso XXXIII (De los ingeniosos equívocos) In: GRACIÁN, Baltasar. **Agudeza y arte de ingenio**. Obras Completas, II. Madrid: Turner, 1993.

Barroco a um tempo a sua própria exacerbação estilística e a via encantatória da persuasão da sua mensagem, cujo procedimento lúdico de encadeamento (conectando o plástico e o sonoro) eram para Ávila (1971, p. 57) “a síntese do aleatório ou a estruturação do arbitrário.” O jogo e os jogadores (artista e público) participariam das manifestações artísticas pela concretude verbal, ocasionada pela tensão de linguagem e translação metafórica da criação literária, em que ideologia e fantasia estavam intrinsecamente ligadas no modo de ver e de ser: espetáculo total.

Assim, ideologia e fantasia, modo de ser e modo de ver, ato preceptor a ato formador resultam noções indissociáveis na fenomenologia da criação literária seiscentista, essa estrutura combinatória de recargamento semântico e ludicidade linguística. (ÁVILA, 1971, p. 55)

Nos sermões de Vieira, por exemplo, a palavra aliada às imagens da igreja faz emergir do púlpito/palco de onde atua esse “jogador” jesuíta construções tanto convincentes ao público ouvinte, absorto nas prédicas do orador, quanto exaurir os leitores de vários tempos de seu cotidiano convidando-os à reflexão pela palavra que se debruça em volteios sintáticos os mais diversos. São bem conhecidas as técnicas de pregação do padre luso-brasileiro, chegando-se mesmo a construir verdadeira fortuna crítica sobre seus textos. Contudo, o caráter de jogo surpreendido por Affonso Ávila encaminhará as interpretações sobre o homem do período barroco brasileiro à luz do elemento lúdico, conectado à imagética de sua parênese, à persuasão, ao discurso religioso, às figuras eclesiásticas – santos padres também mestres da oratória, dispostos em um cabedal sacrossanto à mão do jogador Vieira. O sermão/linguagem barroco precisava formar e comunicar por mais que sua estruturação às vezes artificiosa, como no caso de Vieira, estivesse repleta “de uma indeclinável vontade semântica.” (ÁVILA, 1971, p. 72). Assim, realiza-se pelo viés persuasório o artifício barroco, pois:

A textura do estilo, conjugando com uma precisão enxadrística o *ordo naturalis* do discurso, o encadeamento do raciocínio dialético, e o *ordo artificialis*, o lance lúdico da figuração de ornamento, conduz harmoniosamente um absoluto ânimo de expressão, de comunicação, de convicência, que exige de cada palavra isolada ou das palavras articuladas, mesmo quando ampliadas à dimensão do tropo, uma hígidez inteiriça de significado, de sentido, de verdade dentro do corpo da mensagem. (ÁVILA, 1971, p. 73)

Para Ávila, a linguagem de Vieira acaba por trazer a coisa a uma “referencialidade translúcida, meridiana, apreensível a pleno entendimento, numa

empostação em que as próprias imagens de adorno acabam também por clarificar a realidade posta em questão pelo orador.” (ÁVILA, 1971, p. 73) Analisando o famoso *Sermão da Sexagésima*, pôde concluir que a estrutura que compõe o texto pode assumir uma função transitória de relevo e autonomia, dentro da economia lúdica em que as imagens-síntese textualizam-se como fatores e agentes no jogo da convicção (ÁVILA, 1971, p. 70). Assim:

Nesse usar bem do jogo, síntese de uma diretriz estética que se ajusta admiravelmente à arte maior do barroco, encontraremos a medida conformadora do estilo de Antônio Vieira, a proporção entre a severa objetividade e o fulgor ordenado, linguagem que não quer esgotar-se na pragmática do sermão, mas que ao mesmo tempo busca resistir à mera vertigem do literário. (ÁVILA, 1971, p. 77)

Da mesma maneira, analisando a ludicidade de nosso poeta maior barroco, Gregório de Matos, pôde Ávila colocá-lo na anteposição de um projeto literário brasileiro, em cujo movimento seria seguido, pelas veleidades lúdicas, por poetas e escritores manifestantes da mesma relação entre linguagem e realidade, e em cujas expressões, obedecendo seus momentos históricos, iriam perfazer em um fluxo sincrônico o diálogo entre Caetano Veloso, Sousândrade e Oswald e Mário de Andrade, Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto. Gregório de Matos, que sete anos antes para Ávila carecia de um selo do “autenticamente nosso” (ÁVILA, 1969, p. 61)²⁹⁸, torna-se, pela ludicidade observada, no primeiro autor de língua portuguesa que introduziu uma linguagem e sensibilidade de “dimensão brasileira”. (ÁVILA, 1971, p. 94). Para a releitura barroca de nosso seiscentismo, Affonso Ávila dispôs-se a divisar na obra gregoriana o jogo de linguagem não somente como “articulação de chaves para o código do maravilhoso poético”, tão caro aos autores do período do “Boca do Inferno”, mas propiciaram-no uma conversão objetiva para o encaminhamento de uma mensagem “se não carregada propriamente de intenção social, pelo menos calcada na vivência consciente e apaixonada da realidade.” (ÁVILA, 1971, p. 97) Dessa maneira, o primeiro poeta que tropicalizou o barroco e sua saída brasileira como resposta dessa “revolução a partir do jogo”, pôde transformar-se em um prototípico artista que inauguraria uma tradição, cujas formas artísticas aparentadas de tempos em tempos esclerosavam-se e exigiam que a estrutura se retificasse em prol de novas variações temporais, frutos das pressões históricas, as

²⁹⁸ “Iniciação didática à poesia de vanguarda” (1964) proferido em uma palestra na UFMG e recolhido em *O poeta e a consciência crítica* (1969).

quais atingiriam, finalmente, o homem do século XX. Tal história ensaística de nossas relações com as formas em tensão encontrou eco em seu amigo Haroldo de Campos, cujo “Sequestro do Barroco” e de Gregório de Matos surpreendeu os ramos diacrônico-lineares da famosa linhagem historiográfica literária brasileira. Ávila, mais ainda que Haroldo, pôs à prova uma tentativa sincrônica de história da literatura, ressaltando no enfoque das mentalidades seiscentistas os resíduos que permanecem e ressurgem ante as dilemáticas situações que nos afetam, pois sua síntese sincronizadora de certas desinências formais “autorizam supor um dado parentesco entre a criação barroca e a arte de nossos dias, de modo especial no âmbito da literatura.” (ÁVILA, 1971, p. 65)

Para Ávila, o barroco no Brasil, em especial em sua literatura, marcaria uma ruptura com a unidade do espírito português, pois a dimensão tropicalizada que o “homem já natural da colônia” – o crioulo brasileiro – “insere na sua maneira de apreensão do real e da representação do mundo” (1971, p. 92) conduz-lhe a uma adaptação/integração produtora de reações capazes de, além “de influir no comportamento vivencial do indivíduo ou na práxis de toda a embrionária sociedade”, a também determinar no luso-americano intuição, imaginação e concepção cuja expressão formal já se inseriria num barroco brasileiro. (ÁVILA, 1971, p. 92) Essa espécie de nova “consciência cósmica” (ÁVILA, 1994a, p. 43) desenvolvida pela ambientação trópica, pela semiose étnica, cultural, tempo/espacial, revelar-se-ia expressivamente nos materiais americanos à mão do artista, matéria bruta e prima aos enlevos barrocos, local do jogo. Gregório é o primeiro, portanto, pelo jogo sensorial e persuasório a viabilizar uma saída brasileira para a crise “colonial” dos seiscentistas, uma saída que tanto emulava jogos gongorinos e culteranos, como respondia pela absorção das africanidades várias, um sabor americanizado das estruturas frásicas de sua imensa poética.

O barroco e sua abertura para as formas modificaram a linguagem da arte e nossa atividade diante da história. A época que sancionou o insólito, o aleatório, o informal e o formal concatenados pela irisão lúdica iria encontrar símile na sensibilidade e maneira de expressar de nosso tempo, pois o barroco foi a arte que antecipou muito da formatividade da arte moderna, ao introduzir na criação plástica a “perspectiva em diagonal e a ilusão do movimento, estendendo também à criação literária, especialmente à poesia, uma idêntica diagonalidade de linguagem e uma equivalente sugestão cinética no dinamismo das imagens”. (ÁVILA, 1971, p. 99)

Formado, está, a nosso ver, o corpo da teoria avilana do barroco. Advindo de pesquisas formais para a elaboração de seu livro de poemas, *Código de Minas*, pôde o poeta fazer as vezes de historiador da cultura, uma cultura, em princípio mineira, que divisava no barroco um “espectro amplo e totalizador de indicadores”, tanto no campo histórico, quanto “na inerência mais duradoura e permanente de desinências sincrônicas ainda hoje persistentes e definidoras de prospectos formais de criação artística ou de heranças radicadoras e emblemáticas de vivos caracteres ideológicos e sociais.” (ÁVILA, 1994a, p. 19) O tríptico avilano: lúdico, visual e persuasório configurou-se por toda a senda barroca de sua pesquisa. Sua temática envolvida na deflagração de uma consciência lúdica, inerente ao nosso passado colonial e responsável por determinada ontologia do mineiro, encontrou ainda aprofundamentos em ensaios posteriores, em especial a partir da publicação do que chamamos versão definitiva de *O lúdico e as projeções do mundo barroco*, até o ano de sua morte em 2012.

PARTE IV – EMBATES E CONSTRUÇÕES DO NACIONAL

5 OS ANTI-BARROCOS

5.1 ALEIJADINHO

A disputa pela “apropriação privilegiada do patrimônio comum”, movimento que deve, segundo Néstor García Canclini (2019, p. 195) de ser estudado “como espaço de luta material e simbólica entre as classes, as etnias e os grupos.”, revela-se terreno profícuo para estabelecerem-se os atores políticos que debateram as formas de apropriação, resgate e confirmação de bens materiais e simbólicos.

Desde que o SPHAN, inaugurado em plena era Vargas (1937), iniciou seus trabalhos de resgate do Patrimônio Histórico Nacional, um olhar mais atento às disputas de poder foi deflagrado por outras figuras de instituições diferentes. No que se refere à história de Minas Gerais, o Arquivo Público Mineiro, fundado em fins do século XIX, com seus intelectuais e historiadores, gerou um número de celeumas discursivos em torno da história mineira e da história da arte. Teófilo Feu de Carvalho, diretor da revista daquela instituição, lançaria grandes questões que seriam ou obnubiladas e desconsideradas pelo discurso que se fez imperante a partir da década de 1930²⁹⁹, ou retomadas pelos adversários do SPHAN. Essas querelas envolveriam questões e intelectuais os mais diversos dentro do microcosmo mineiro, sobretudo no que se tratava do já então discurso sedimentado do “barroco mineiro”.

Já vimos que as disputas em “nível nacional” sobre a construção de um discurso barroco – ou a impertinência deste – deram-se no âmbito crítico literário por dois autores de Histórias da Literatura Brasileira: Afrânio Coutinho e Antonio Candido. Contudo, o debate fora mais profundo e movimentou instâncias diferenciadas da abordagem artística e cultural os quais, pelos meados do século XX, mediram forças na implantação de discursos construídos de acordo com as convicções dos envolvidos. O barroco mineiro, e por extensão as figuras que estavam envolvidas direta ou indiretamente na história do estilo em Minas Gerais, como o Aleijadinho, Barbara Heliodora, o Tiradentes, Felipe dos Santos, vão ser revistas (acreditadas ou desacreditadas) pelos lados opostos do embate textual.

²⁹⁹ Sobretudo em *O Aleijadinho* (1934). Nesse livro, segundo Judite Martins (1939, p. 197), o historiador impugna quase “todas as obras publicadas sobre o Aleijadinho, inclusive a própria contribuição do seu mais antigo biógrafo, Rodrigo José Ferreira Bretas, sob a alegação desse trabalho não ser baseado em documentos e sim apenas na tradição oral.”

Sabemos que a construção discursiva e simbólica de heróis pátrios deu-se ao longo dos séculos XIX e XX, quando o Tiradentes é retirado do limbo pelas forças republicanas, movimento, aliás, que já se iniciara em pleno Segundo Reinado. Vale lembrar, nesse ínterim, que Dom Pedro II ao criar o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro estava também estabelecendo meios, a partir das frutuosas pesquisas do Visconde de Porto Seguro, de se concretizar seu projeto de construção “nacional”, uma “comunidade imaginada” em símbolos, mas também em materiais palpáveis: a Carta, de Pero Vaz de Caminha; os despojos do nosso quase desconhecido “descobridor”, Pedro Álvares Cabral; o levantamento de bens culturais e simbólicos referentes à nova pátria brasileira. Na mesma onda, um herói-mártir como Joaquim José da Silva Xavier expandiria sua áurea revolucionária a Felipe dos Santos. No caso feminino, tanto Ana Felipa de Santiago, como Barbara Heliodora dividem o mesmo grau de heroísmo.

O barroco mineiro, “recém-descoberto e em processo de construção ideológica como ícone da nossa nacionalidade pelos modernistas e idealizadores do SPHAN” (SIQUEIRA BUENO, 2012, p. 26), vai ser alvo dos ataques dos descontentes e defesa dos formadores do arcabouço discursivo dominante. Há também heróis nacionais mais dramáticos, como o mestre Antônio Francisco Lisboa, que será disputado, elevado a representante máximo da arte brasileira e, passo a passo, desmistificado.

“Construção” de Bretas retomada e sistematicamente reinserida em alguns números da Revista do SPHAN pelo ilustre bisneto do biógrafo, Rodrigo Melo Franco de Andrade, o Aleijadinho é biograficamente construído como Antônio Francisco Lisboa, um “pardo escuro” de “voz forte”, “fala arrebatada” e “gênio agastado”³⁰⁰. Independentemente da veracidade do relato de Rodrigo Bretas, colhido pela nora do grande escultor e pela “notícia” do segundo vereador Joaquim José da Silva, de Mariana, seu Aleijadinho influenciaria Angel Guido e Lezama Lima na construção de arquetípicos heróis americanos contra o colonizador; mais que isso, promoveria um debate acirrado pela constituição de uma história pátria heroica, dramatizada na doença e na superação física, geográfica e artística do gênio mineiro. Aleijadinho

³⁰⁰ BRETAS, Rodrigo José Ferreira. *Traços biográficos do finado Antônio Francisco Lisboa – o Aleijadinho*. O artigo de Bretas foi publicado no “Correio Oficial de Minas” em 1858 e republicado, dentre outros, pela Revista do Arquivo Público Mineiro (1896). Usamos aqui o artigo publicado como Prefácio do livro de Gastão Penalva: **O Aleijadinho de Vila Rica**. Rio de Janeiro: Renascença Editora: 1933.

tornou-se, dessa forma, lendário, ou como disse Franklin de Oliveira, “foi o Aleijadinho paradoxalmente salvo para a História pela Lenda.” (OLIVEIRA, 1967, p. 92).

Acusado de não fornecer provas documentais de seu romântico biografado, a Rodrigo Bretas coube a desconfiança de alguns historiadores e estudiosos que viam em sua construção heroico-dramática muito da tentativa de fabulação e invenção, como Teófilo Feu de Carvalho, Lopes Sobrinho e Eduardo Frieiro. Rodrigo Melo Franco de Andrade (1938, p. 255) já no segundo número da *Revista do SPHAN* parte em defesa de Bretas:

Quando Rodrigo José Ferreira Bretas escrevia sobre o Aleijadinho o trabalho que o “Correio Oficial de Minas” publicou no decurso de 1858, não suspeitava de que a autoria das obras que ele atribuía a Antônio Francisco Lisboa viesse a ser algum dia controvertida. Caso lhe ocorresse essa possibilidade, não lhe teria sido muito difícil comprovar as suas asserções, pois abundavam certamente àquele tempo os meios de que precisasse no sentido de documentá-las.

O principal contraventor era Feu de Carvalho, colaborador e ex-diretor da *Revista do Arquivo Público Mineiro*. Publicando *O Aleijadinho*, em 1934, o historiador mineiro nega a autoria das obras mais conhecidas de Lisboa, em um trabalho que, segundo o diretor do SPHAN (1938, p. 256), “a que falta a autoridade da investigação direta no domínio que era objeto sua crítica – ressentir-se, além disso de grande incompreensão e injusto despreço pelo escultor dos profetas de Congonhas.” Para Affonso Arinos de Mello Franco, o Aleijadinho constituiria a mais poderosa expressão que a inteligência artística já produziu no Brasil, e por isso “é natural que sempre dele se fale e se o discuta e se o negue, para depois ser de novo admirado e respeitado, como de justiça.” (FRANCO, 1938, p. 1) O mesmo Feu de Carvalho, o “primeiro inimigo pessoal do Aleijadinho” (FRANCO, 1938, p. 2), é censurado em artigo de Otto Maria Carpeaux. O crítico austríaco, contudo, impõe exagero de ambas as partes do embate.

Sabe-se que Feu de Carvalho não acreditava em muito daquilo que a rotina e a lenda afirmam com respeito ao artista. Duvidava demais, chegou a exageros intoleráveis. Rodrigo Melo Franco de Andrade teve razão em reabilitar, baseando-se em documentos seguros, parte da tradição. Mas ainda continuam atribuindo ao Aleijadinho maior número de obras do que o artista poderia ter executado. [...] (CARPEAUX, 1958, p. 1)

De qualquer forma, depois da “provocação” de Feu de Carvalho – e isso o próprio Rodrigo Melo Franco de Andrade o diz – os estudos passaram a serem mais

sistematizados em torno da autoria do Aleijadinho e da comprovação documental de suas obras. Buscou-se, pelos estudos do SPHAN, em capelas das irmandades em Sabará, Ouro Preto e São João del-Rei documentos comprobatórios da passagem de Antônio Francisco Lisboa pelas vilas da antiga Minas. Contudo, as dúvidas (e os embates) continuaram. Segundo Sylvio de Vasconcelos, a própria tentativa de se provar a existência do Aleijadinho “exagerado” que Bretas compôs pelo depoimento do segundo vereador de Mariana, empanavam-lhe a merecida glória. (VASCONCELOS, 1957, p. 44) Assim, formou-se a lenda do escultor sem mãos, inverossímil e genial, patrono maior das artes brasileiras; assim formou-se uma arena pelo direito da manutenção dos bens públicos, principalmente os decorrentes da arte colonial mineira e seu barroquismo, elemento também questionado. As políticas estatais que desde o ano de 1936 repatriou os inconfidentes e declarou o Tiradentes como mártir da pátria tinha, como dissemos, seus dissidentes. A ácida crítica negacionista de Feu de Carvalho não foi única nem isolada.

O historiador da arte Lourival Gomes Machado, diretor da antiga revista *Clima* e autoridade no barroco mineiro, foi um dos muitos contentores. Em seu caso específico, o ensaísta paulista defendeu publicamente em artigos de jornais o Aleijadinho: do outro lado, havia Augusto de Lima Júnior, historiador que já colaborara anteriormente com a revista do SPHAN. Lima Júnior, na *Revista do Patrimônio* de 1938, tece calorosos elogios àquele que viria a tornar-se seu grande adversário na apropriação e disseminação do patrimônio histórico, Rodrigo Melo Franco de Andrade.

O dedicado esforço que meu distinto patrício e amigo Rodrigo Mello Franco de Andrade vem empregando para salvar os destroços das inestimáveis riquezas artísticas que possuímos, exige de todos nós uma incansável cooperação, para que sobre nossa geração não pese o anátema dos futuros, acoimando-nos justamente de bárbaros. (LIMA JÚNIOR, 1938, p. 139)

Procurando fugir dos “arroubos injustificados” da fantasia e sem esperar pelo improvável “apoio dos arquivos”, Gomes Machado precisou defender um Aleijadinho imerso nas lendas que, ironicamente, preservaram a sua memória. A “tendência negativa” provocada por Feu de Carvalho levou os críticos do artista mineiro à conclusão apontada por Lourival Gomes Machado (2010, p. 388): “se o Aleijadinho não era exatamente aquele de quem falavam as lendas, por certo o Aleijadinho seria nada, ou quase nada...”.

Augusto de Lima Júnior e Lourival Gomes Machado, sempre tiveram o Aleijadinho como “*casus belli*” entre ambos. O autor da *História da inconfidência de Minas Gerais* “que na última refrega agredira à Diretoria do Patrimônio (IPHAN) chamando-me de seu funcionário” e obrigando a Lourival Gomes Machado “a denunciar sua periculosidade social” (GOMES MACHADO, 1963, p. 14), apelidara os integrantes do IPHAN e os simpatizantes da seara construtora de Antônio Francisco Lisboa de “industriais” do Aleijadinho. De fato, eram muitas as contribuições de Augusto de Lima Júnior para que suas explanações e intervenções quanto ao caráter dúbio de figuras mineiras não fossem levadas a sério. Além de ser cético ao suicídio do presidente Getúlio Vargas, afirmando que a carta encontrada seria apócrifa³⁰¹; de também discordar que o Tiradentes usaria barba; de negar a autoria dos poemas atribuídos à Bárbara Heliodora, de incisivamente afirmar que as *Cartas Chilenas* eram da autoria de Claudio Manuel da Costa, o historiador mineiro também dizia que, por exemplo, os profetas de Congonhas não teriam sido feitos pelo Aleijadinho, mas por muitos outros artesões³⁰². Lourival Gomes Machado tenta contestá-lo dizendo que Lima Júnior ofereceria provas “suplementares” da inexistência de Antônio Francisco Lisboa.

Assim, ao dizer que o pai do padre Antônio Félix, desinspirado autor das imagens negras da Rosário de Ouro Preto e irmão natural de Antônio Francisco, chamava-se Manoel Francisco da Costa, “sem o Lisboa”. Assim ainda, ao dizer que existiu um Antônio Francisco Lisboa (imagino quanto lhe custou admiti-lo) mas que era branco, pois pertencia à Ordem Terceira de S. Francisco, cuja rigidez racial é bem sabida, só não sendo o fato mais conhecido porque, para tal fim, se fez desaparecer o correspondente livro de registro do qual contudo três misteriosos historiadores conservam fiel traslado no segredo, sabe Deus por quê, de seus cofres. (GOMES MACHADO, 1963, p. 14)

Alvo da ironia de Lourival Gomes Machado pela passagem acima, Augusto de Lima Júnior havia de fato aventado a possibilidade de Antônio Francisco ser branco.

Tim Benton acredita que a crítica à fama do Aleijadinho provenha de sua cor. Para ele, os ataques de José Mariano Filho, dizendo que o Aleijadinho não poderia

³⁰¹ “Augusto de Lima Júnior volta a acusar: Falsa a carta-testamento” Revista **O Cruzeiro**. Edição 26, Ano XXX, 5/04/1958. p. 125-129

³⁰² No 1º Caderno de o *Jornal do Brasil*, edição de 14/05/1969, Augusto de Lima Júnior dizia que “poetisa ela nunca foi” (p. 14). No mesmo ano (150º aniversário de Barbara Heliodora) Manuel Rodrigues Lapa publicava no *Suplemento Literário do Minas Gerais* (n. 154, p. 4-5, agosto de 1969) o artigo “A história, os “estoriadores” e o caso de Bárbara Heliodora”, no qual confirma não serem da “heroína da inconfidência” os poemas a ela atribuídos.

ser um arquiteto³⁰³, e de Augusto de Lima Júnior, para quem o artista ou não existiria, ou era branco são respostas à publicação de *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre. O escritor pernambucano, ao declarar que “as primeiras expressões artísticas de espontaneidade e de força criadora que, revelando-se principalmente nos mestiços” trouxeram à tona “valores e cânones antieuropeus” (FREYRE, 2016, p. 379) teria, na visão de Benton (1999, p. 174) provocado respostas de escritores nacionalistas decididos a “*to exorcize the multiracial features of the eighteenth century and to celebrate the supremacy of the 'white' ruling class.*”³⁰⁴ Seu estudo parece encaminhar-se para uma defesa da cor do Aleijadinho, vindo no “Aleijadinho branco” de Augusto de Lima Júnior uma tentativa de embraquecimento do herói nacional. Duvidamos muito de suas considerações, principalmente no que se refere à consolidação da vertente branco-fascista que aponta como inerente à simpatia varguista para com os países do Eixo, alinhando escritores brasileiros preocupados com o domínio sistêmico de sua classe (BENTON, 1999, p. 174), quando o que se revelou por parte dos anti-barrocos foi um anti-varguismo. Conjecturar que foi justamente a mudança de lado de Getúlio Vargas – do Eixo em que se alinhara ideologicamente para a Força Aliada, finalmente – que fez com que os anti-Aleijadinhos passassem a confrontar o presidente Vargas é adentrar em fabulações a nós tão conspirativas e forçadas como algumas que se apresentam para construir a (in)existência do Mestre Lisboa. Contudo, interessa-nos ver como um estrangeiro lê o mito Aleijadinho e a desconstrução dele com as possibilidades da etnia, imputando o problema racial como mote para os embates históricos em torno da figura do artista. Acreditamos, por outro lado, que o “Aleijadinho branco” de Lima Júnior não escape do branqueamento pelo qual passaram figuras históricas como Machado de Assis, ou

³⁰³ VASCONCELOS, Salomão. O “Aleijadinho”, arquiteto. **Correio da Manhã** (RJ) 17/06/1941. Salomão de Vasconcelos debateu com José Mariano Filho, Geraldo Dutra de Moraes e Feu de Carvalho nas páginas do *Diário de Notícias* (RJ) e *Correio da Manhã* (RJ) sobre ser ou não o Aleijadinho arquiteto. José Mariano Filho supôs, hipoteticamente, que Antônio Francisco Lisboa poderia ter nascido em 1693, após a descoberta no Arquivo Público Mineiro de assinaturas do Aleijadinho. Sua hipótese foi entendida literalmente pelos seus contentores – Salomão de Vasconcelos e Geraldo Dutra de Moraes – o que o levou a defender-se publicamente (CF “O leão e as pulgas”. In: **Diário de Notícias** (RJ) 2/03/1941) chegando a afirmar: “Tendo combatido as lendas que se formaram em torno do infeliz artista, cuja obra é uma espécie de tábua de lavar roupas dos literatos ociosos, não posso assumir a responsabilidade de criar outra lenda, capaz, pelo ridículo, de correr parênteses com as outras engendradas pela parteira Joana Lopes e divulgadas levianamente pelo historiador Rodrigo Bretas”. Levando esse embate em conta, cumpre salientar que nem mesmo na vertente “negacionista” do Aleijadinho havia consenso. Salomão de Vasconcelos, que nos anos 1940 degladiava-se com os opositores “mudou de lado” nos anos 1960.

³⁰⁴ “[...] exorcizar as características multirraciais do século XVIII e celebrar a supremacia da classe dominante “branca”. (Tradução nossa)

mesmo míticas, como o Saci-Pererê. Os contentores – que em última análise, estavam todos do mesmo lado, a saber, da não existência histórico-biográfica do Aleijadinho como Antônio Francisco Lisboa – valeram-se, em suas disputas em artigos de jornal, de termos como “cristão velho” e “cristão novo”, tratando-se assim mutuamente, como fizeram Feu de Carvalho e José Mariano Filho. São óbvias as tentativas racistas no que se refere à mestiçagem do artista Aleijadinho. O teor incisivo de Augusto Lima Júnior e seus companheiros no quesito étnico-racial é muito chamativo para que uma tentadora ilação não seja realizada de nossa parte, a saber, que o determinante no “erro” de Bretas (ou ficção, fabulação, mentira ou mau-caratismo – termos que são usados para designar o biógrafo) está no fato de o artista brasileiro descender diretamente de escravizados negros: sua mãe era escrava e concebeu um filho bastardo fora do casamento, uma relação concubina

Augusto de Lima Júnior edita, em 1963, a *Revista de História e Arte*. No número prospecto dirigido por Victor Figueira de Freitas e sob supervisão técnica de Salomão de Vasconcelos, Lima Júnior já direciona seus ataques ao tratamento da arte no Brasil e em Minas Gerais:

O amadorismo que vive comercialmente sustentado com verbas do Ministério da Educação, enriquecendo com a publicação de fotografias de igrejas e imagens etc. acompanhadas de textos fornecidos pelo SPHAN, acabou instalando-se como guarda de seu excelente negócio, tentando por todos os meios, impedir que os historiadores honestos, limpem o mefítico ambiente criado por essa notória corrupção. (LIMA JÚNIOR, 1963, p. 5)

Seu desabafo e provocação estavam em torno da construção da lenda do Aleijadinho. Para ele, o “verdadeiro” artista seria Joaquim José da Silva, branco, natural de Sabará “e um dos componentes do grupo de trabalho do português Antônio Francisco Lisboa.” (LIMA JÚNIOR, 1963, p. 8) O Aleijadinho mulato seria criação de Rodrigo Bretas e bandeira-maior do SPHAN. O órgão (ou “Academia”) criado e dirigido por competentíssimos teóricos procurou, ao longo de todo seu tempo de atuação sob a direção de Rodrigo M. F. de Andrade, além de constatar bens simbólicos e materiais do passado brasileiro – um projeto, diga-se, iniciado “do zero” – constituir-se, como disse Mariza Veloso Motta Santos, como uma formação discursiva específica.

O fato é que a Academia SPHAN nasce ancorada numa ideia básica que é o registro de nação, cuja face era preciso tornar visível; não através da incorporação de traços de natureza, como no romantismo, mas através da identificação de uma tradição cultural que tivesse uma duração no tempo, cujo passado era preciso alcançar, e que tivesse uma visibilidade no espaço,

cuja configuração e moldura era preciso estabelecer. (MOTTA SANTOS, 1996, p. 78)

Tal discurso adentraria o mundo social por ações intelectuais e políticas. O campo histórico alicerçado em sólida comprovação documental confirmaria verdades, estabeleceria relações factíveis com a tradição recuperada, porque comprováveis, registradas, sedimentadas. Intelectuais da monta de um Lúcio Costa, de uma Judite Martins, de um Mário de Andrade dariam a credibilidade à instituição. A tradição que se precisava recuperar era, também, a que a entidade considerasse digna do selo SPHAN. Como estavam nos anos 1930, quando uma onda barroca já se mostrava presente também nos intelectuais modernistas brasileiros; e quando a afirmação da política de Getúlio Vargas em traçar a Segunda República com os aparatos simbólicos dos bens pátrios e heroicos de nosso passado anticolonialista, anti-imperialista, como o Tiradentes, os Inconfidentes e a cidade palco – coração dos levantes artísticos e políticos – mostrava-se como refúgio histórico e turístico, nada mais óbvio que a figura do Aleijadinho adquirisse primeiro plano nas ações do SPHAN. A acusação primeira, depois de racharem-se as relações entre Rodrigo M. F. de Andrade e Augusto de Lima Júnior, era o parentesco obviado entre o diretor do *Serviço* e Rodrigo Bretas, asserção presente praticamente em todas as críticas da *Revista de História e Arte* aos membros e simpatizantes da “academia” SPHAN.

De base “integralista”, a *Revista de História e Arte* preconizava o salvamento dos bens públicos relegados às mãos do SPHAN. Seu mentor, Augusto de Lima Júnior, intelectual que propôs a *Revista de História e Arte* como “rival” da Publicação do *Serviço do Patrimônio Histórico e Nacional*, já havia publicado sua *História da Inconfidência Mineira* defendendo o movimento mineiro malfadado em 1789 como uma ação que lembrava “instintivamente” o integralismo. (LIMA JÚNIOR, 1958, p. 85) Hábil polemista, Lima Júnior soube evocar em seus textos ódios os mais vários, desde os maçons “Hábeis em destruir, os maçons nada souberam colocar de novo no lugar daquilo que arrasaram.” (LIMA JÚNIOR, 1945, p. 346); aos comunistas, como os textos de jornais estrategicamente republicados nas páginas da *Revista de História e Arte*, aos não-católicos ou pouco católicos, como Tristão de Athayde, e sobretudo ao núcleo do SPHAN, tendo o apoio de intelectuais do porte do antigo colaborador do *Serviço do Patrimônio*, Salomão de Vasconcelos e do historiador Victor Figueira de Freitas. No ano de seu número prospecto – 1963 – tudo fora “tomado de assalto, por uma mediocracia demolidora e velhaca, que procura desfrutar títulos por amor aos

proventos deles, sem resultados e sim graves prejuízos para o bem coletivo.” (RHA, 1963, p. 3) O tom panfletário e a linguagem extremamente direta chegam a chamar a atenção, principalmente aos que já estavam habituados aos textos da lavra de Salomão de Vasconcelos, chamado pelo grupo de “mestre”. O número prospecto é basicamente dedicado a desmontar a história do Aleijadinho e em seu primeiro artigo já aparecem críticas ao SPHAN.

Não há verbas para a verdadeira cultura brasileira; mas os vigaristas da História e da Arte, nacionais e estrangeiros, sabem como ganhar muito dinheiro em fotografias que sejam acompanhadas de textos fornecidos pelo SPHAN mal disfarçada a trama, com nomes de vários editores, mancomunados com os interesses do negócio. (LIMA JÚNIOR, 1963, p. 5)

O nome do Aleijadinho, sendo agora branco e confundido com o segundo vereador de Mariana – Joaquim José da Silva – será a nota constante nos artigos de Lima Júnior, Salomão de Vasconcelos e Victor Freitas. Temos assim, a construção de um outro Aleijadinho cunhado para ombrear com a “fabricação” oficial do SPHAN. O famoso Antônio Francisco Lisboa seria, em suas constatações, um português nascido em 1738 o qual fora sepultado na matriz de Antônio Dias justamente por ser branco, pois, pelo entendimento de Lima Júnior essa irmandade não aceitava homens negros ou pardos. Procurando “denunciar os processos criminosos do SPHAN de destruir ou esconder documentos que provam as tretas do seu bisavô” (LIMA JÚNIOR, 1963, p. 8) o historiador mineiro elenca uma série de “fatos irresponsáveis” que concerniam à suposta fabricação do Aleijadinho mulato. Germain Bazin, respeitado conservador-chefe do Museu do Louvre e colaborador do DPHAN, ao lançar (sob pedido de Rodrigo Melo Franco de Andrade) um estudo sobre o Aleijadinho – publicado em francês – também tornou-se alvo das críticas dos articulistas da *Revista de História e Arte*.

Antônio Francisco Lisboa, nunca foi um escultor de imagens, nem projetista de templos etc. Isso é pura broma, custeada pelos cofres do Ministério de Educação e outros inocentes úteis. Custa a crer como o Sr. Germain Bazin conhecendo todas essas coisas que aí estão, por amor aos proventos que recebeu e recebe para emprestar o nome francês (e que nome: Bazin!) a uma mistificação tramada em torno de um mito, tenha escrito infidelidades que escreveu no seu livro (por outros títulos magnífico) sobre um mito que ele sabia ser mito. (LIMA JÚNIOR, 1963, p. 8)

O livro ao qual se refere Augusto de Lima Júnior é *O Aleijadinho e a Escultura Barroca no Brasil*, publicado em Paris em 1963. Em artigo da revista *O Cruzeiro* do mesmo ano (n.28, 20/04/1963) é publicado um dos capítulos em que Bazin refuta “com

critério seguro de historiador da arte, temperado com alguma ironia, certas publicações recentes feitas no Brasil” (*O Cruzeiro*, 1963, p. 99), ou seja, os “fatos irresponsáveis” do grupo da RHA.

“Na opinião do Sr. Augusto de Lima Júnior”, diz Bazin, “jamais existiu um artista mulato e enfermo com o nome de Antônio Francisco Lisboa. [...] Teria existido realmente um artista enfermo de nascença, mas com o nome de Joaquim José da Silva, confundido com o segundo vereador de Mariana.” (BAZIN, 1963, p. 99)

De Joaquim José da Silva, o Sr. Augusto de Lima Júnior faz um mito, igual ao do Aleijadinho; se ele tivesse consultado o Livro de Termos da Câmara de Mariana, que ele brandiu como uma arma contra sua existência, aí teria encontrado esse personagem, exercendo sua magistratura de vereador, a 10 de outubro de 1790 (1790 precisamente), dia em que o conselho faz a liquidação das contas do orçamento de 1789. Nosso homem lá tem o título de “capitão”, grau que lhe dá Rodrigo José Ferreira Bretas, sempre bem informado. [...] Mas é bem verdade que o Sr. Augusto de Lima Júnior deve ter-se proibido, piedosamente, consultar as publicações desse serviço do DPHAN, esta forja onde se fabrica a lenda do Aleijadinho. (BAZIN, 1971, p. 113)

Escrevia no mesmo número-prospecto Lima Júnior, satisfeito em publicar uma notícia da “adesão” do historiador, antigo defensor do Aleijadinho, Geraldo Dutra de Moraes. Em seu artigo, lê-se que “os historiadores de Minas, que conhecem sua terra e seus arquivos e que se não movem à força e por inspiração de verbas escusas dos Tesouros públicos”, prossegue Lima Júnior (1963, p. 13) “são unânimes em expurgar a História de Minas Gerais, dos mitos, dos enxertos e das distorções.” Contudo, está se construindo outro mito: o do Aleijadinho branco, sabaraense e também não-barroco, como diz em seu artigo “Equívocos de falsos peritos da arte”:

Em Minas, constituiu-se um curioso sindicato para negócios de objetos de igrejas: um “funcionário” afana as imagens e alfaias, e o outro dá atestado de que são obras do “Aleijadinho”. [...] Os interessados nesse comércio ignóbil, valem-se de duas afirmações, cada qual mais estúrdia: Barroco e Aleijadinho... Essa história de Santo Barroco, é uma criação da ignorância brasileira. (LIMA JÚNIOR, 1963, p. 74)

Levaram mais de vinte anos para Augusto Lima Júnior mudar de ideia em relação ao barroco. Em 1938, escrevendo para a edição número 2 da *Revista do Patrimônio* com a qual agora digladiava, dizia, censurando o uso do “barroco-jesuítico”, pois nossas capelas seriam “pré-românicas portuguesas ou barrocos da escola de Mafra ou de Nasoni” (1938, p. 101), que na “segunda metade do século XVIII a evolução se verifica com o aparecimento do barroco brasileiro, notadamente

em Ouro Preto, São João del-Rei e Sabará.” (LIMA JÚNIOR, 1938, p. 101) Contudo, estribando-se em estudo do “Mestre” Virgílio Corrêa, Lima Júnior considera as “imagens que andam por aí denominadas de barrocas” (LIMA JÚNIOR, 1963, p. 74) como sendo góticas, pois elas “caracterizam-se por suas invocações, são inalteráveis, e por isso, seus desenhos são imutáveis. Falar em criação de santinhos, é ingenuidade muito primária.” (LIMA JÚNIOR, 1963, p. 76) A “panaceia mercenária” (FREITAS, 1963, p. 78) constituía-se, para os integrantes da *Revista de História e Arte*, no “selo” barroco dado ao artista mulato que não existiu.

Ao Aleijadinho branco, ou vários artistas/artesãos produzindo sob esse nome, da oficina de Antônio Francisco Lisboa, empreiteiro português branco ou mulato enfermo, foi constituído o embate pela apropriação político-ideológica do patrimônio e da representação que o poder mantenedor esforçou-se em prosseguir. Salomão de Vasconcelos, o mesmo decano historiador mestre da *Revista de História e Arte* que dissera em seus números 3 e 4 que a “mistificação acabou” (1963, p. 105) escreve, quando ainda estava do “outro lado” da questão Aleijadinho, ironicamente censurando os criadores de casos contra o herói barroco, que

Nesse andar que vamos, não estará longe o dia em que surja uma pena mais corajosa a proclamar aos quatro ventos que “Aleijadinho” não passava de um termo genérico, um qualificativo comum, um apelido, enfim, que servisse de identificar todos quantos artistas daquela época, se apresentassem com um dedo cortado, uma goma sifilítica na testa, um pé torcido ou uma corcunda. (VASCONCELOS, 1941, p. 11)³⁰⁵

Interessantemente, parece que a ironia de Salomão de Vasconcelos quando da sua defesa do Aleijadinho como figura biográfica – posto que até os anos 1950 esteve o historiador ligado ao DPHAN – tornar-se-ia realidade pela pena de pesquisadores do artista que, semelhantemente a Gregório de Matos, transformou-se em *grife*.

Guiomar de Grammont, procurando descartar a concepção romântica de autoria, pois como diz o orientador de sua tese – e prefaciador de seu livro –, tal definição “é obviamente anacrônica quando aplicada a práticas anteriores à existência do romantismo.” (HANSEN, 2008, p. 20), prefere entender autoria como estilo. Temos assim, como diria Vasconcelos (1941, p. 11) “um termo genérico”, ou o estilo Aleijadinho:

³⁰⁵ *Correio da Manhã* (RJ) 7/12/1941.

Por “autoria”, Guiomar entende o *estilo*, definido e praticado no século XVIII como a maneira de compor que especifica a excelência de uma autoridade imitada. Com isso, desloca o foco: artisticamente, Aleijadinho não é o homem, nem a suposta psicologia do homem expressa nas obras que levam seu nome, mas o estilo de deformações convenientes proporcionadas que produzem a recepção como afeto intenso ou *páthos*. (HANSEN, 2008, p. 20)

João Adolfo Hansen adverte que “O estilo Aleijadinho não é dedutível de idealidades aplicadas como estilo de época nas histórias da arte caudatárias do evolucionismo do século XIX”. (HANSEN, 2008, p. 23), pois no tempo da prática daquele estilo, não existe o “barroco”, “A arte barroca” nem “A arte”, essências “inventadas esteticamente a partir do Iluminismo como classificações que subordinam dedutivamente as múltiplas durações e práticas artísticas antigas a unidades evolutivas como “classicismo” e “barroco””. (HANSEN, 2008, p. 23) O “façanhudo mulato” (HANSEN, 2008, p. 19), para Guiomar de Grammont, foi uma invenção romântico-modernista materializada por órgãos institucionais a partir da década de 1930. Lidando com o mercado da arte, “quando Aleijadinho é mercadoria e preço” e com textos de história da arte, quando Aleijadinho “é tema e ideologia” (HANSEN, 2008, p. 19) Grammont

Demonstra que a maioria das representações que analisa não se interessa pela particularidade histórica do passado colonial, pois apropria-se dos seus resíduos para moldá-lo à sua imagem e semelhança, de acordo com a particularidade interessada de seus programas estéticos, políticos e econômicos. (HANSEN, 2008, p. 19)

Guiomar de Grammont acredita que o Aleijadinho é um constructo dos discursos que repercutem na história, pois os mesmos documentos que provam ou não a existência da pessoa biográfica “servem a fins absolutamente diversos, na medida em que se imponha a interpretação desejada.” (GRAMMONT, 2008, p. 39). Antônio Francisco Lisboa, “se existiu, foi apenas como um dos artífices que resultaram de uma convenção artística comum ao período colonial, à qual foram sendo acrescentadas outras preceptivas imitadas por artífices locais.” (GRAMMONT, 2008, p. 38). Sua tese defendida sob o título “Aleijadinho e o aeroplano: o paraíso barroco e o herói colonial” em 2002, transformou-se no polêmico *Aleijadinho e o aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói colonial*, em 2008, livro que pretende repensar o fundamento da polêmica do Aleijadinho e responder a pergunta: “em que medida ela é importante para a compreensão do fenômeno artístico-cultural vivenciado nas

Minas do século XVIII?” (GRAMMONT, 2008, p. 39). Seu objetivo claro é mostrar que o constructo discursivo mantido por todo o século XX teve como intuito a criação de um herói colonial, uma ideologia representada desde os textos do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, no século XIX, momento em que é gerida a “biografia” de Bretas e que tal ideologia vai encarnar-se como “mineiridade, no republicano Tiradentes, nos românticos Tomás ou Dirceu Antônio Gonzaga e Maria Doroteia ou Marília Joaquina de Seixas. E no Aleijadinho.” (HANSEN, 2008, p. 27) Para tal, é preciso mostrar como se concebe um herói barroco americano. Seus principais “analisados” são José Lezama Lima e Affonso Ávila.

A construção do herói é “romântica e anacrônica”. Teleologicamente, os nacionalistas de Cuba e do Brasil procuraram nas obras coloniais exemplos do “ideal pré-formado na sua ideologia” interpretativa a transformação de autores coloniais em protonacionalistas, “como ocorre na folclorização da poesia Gregório de Matos e na mulatice e na doença de Aleijadinho.” (HANSEN, 2008, p. 29) Em Cuba, o “senhor barroco” de Lezama Lima; no Brasil, o “homem barroco” de Affonso Ávila. A “biografia” de Bretas de 1858, gênese do herói mulato protonacional, adverte a autora, não é uma biografia, mas “uma ficção encomiástica tão comum na época” (GRAMMONT, 2008, p. 36) e sob essa ótica pretende a ensaísta analisar o documento de Rodrigo Bretas. Contudo, não é pela mesma ótica que a analista lê o ensaio poético *A expressão americana*, de José Lezama Lima, dando ao texto poético estatuto histórico, e por essa via, criticando-o. O herói-artífice ou artista barroco “é aquele que se apropria da própria cultura do colonizador para subvertê-la, na invenção e afirmação de sua própria cultura” (GRAMMONT, 2008, p. 37), urge, portanto, revisar os fundamentos desse homem barroco responsivo, herói americano colonial e também brasileiro.

A unidade genérica “homem barroco” é constituída como ser mítico. Segundo os intérpretes que produzem essa síntese imaginária de várias determinações, nessa figura se processaria um cruzamento de forças (econômicas, políticas, religiosas, artísticas etc.) que daria origem a uma “identidade nacional” em cada país ibero-americano onde o fenômeno “barroco” teria existido. Esse personagem tomará muitos nomes: para Lezama Lima, o *senhor barroco*; para Affonso Ávila, apenas o trágico “homem barroco”. De uma forma ou de outra, contudo, esse personagem paradigmático terá como núcleo comum o destacar-se como o herói que promove a apropriação e a subversão da cultura europeia, transformando-a em uma cultura híbrida, própria da Ibero-América. [...] Esse processo assume nuances diversas: Lezama Lima enfatiza o “afã fáustico” e o demonismo dos protagonistas do drama barroco colonial, dando ao *senhor barroco* a dimensão de catalisador de tensões coletivas. Ávila ressalta o que propõe

como interiorização, por aqueles que chama de “artistas”, do aspecto “trágico e patético” do “barroco contrarreformista”, enfatizando o “dilaceramento existencial” desse “homem barroco” posto, nas palavras do autor, entre um mundo que agoniza e outro que ressurge das cinzas. (GRAMMONT, 2008, p. 48)

Para Grammont, as metáforas se cruzam: o homem barroco do brasileiro confere ao senhor barroco do cubano “densidade trágica” ao passo que o herói cubano “empresta ao primeiro uma nobreza fáustica” (GRAMMONT, 2008, p. 48). A autora cita uma passagem da segunda edição de *O lúdico e as projeções do mundo barroco*, de 1980, na qual Ávila diz que “O grande artista do barroco nunca esquece sua condição de homem, [...]” (ÁVILA, 1980, p. 36)³⁰⁶. Em nossa leitura, a palavra “homem” adjetiva-se como um ente condicionado pela força e pressões históricas, ou em outras palavras, o homem barroco – a personagem aludida por Grammont, é acima e antes de tudo “homem”. Dessa forma, a tragicidade generalizada de um “artista barroco” que “empresta uma nobreza fáustica” de Lezama Lima é a nós tão anacrônica quanto as categorias que a autora critica no romantismo brasileiro (e cubano). A verdade é que a primeira vez que Affonso Ávila cita textualmente o poeta cubano é em fins dos anos 1980, quando da tradução do ensaio poético *A expressão americana*, por Irlemar Chiampi. Sua teorização da formação residual no “modo barroco” de ser mineiro já se encontrava largamente aprofundada e, embora Affonso Ávila reconhecesse com entusiasmo que outros autores do cenário ibero-americano estivessem publicando na mesma senda barroca, a imputação sub-reptícia de uma influência do cubano para com o mineiro (e vice-versa) foi ao longo da barrocoologia brasileira um dos erros mais comuns.

Invariavelmente, no entanto, a fórmula reza que o “artista barroco” é aquele que usa das próprias armas do colonizador para inventar e afirmar a “identidade americana”, revestida das mais variadas formas – do prodigioso talento do índio Kondori à doença da criação do mulato Antônio Francisco Lisboa, a Aleijadinho. (GRAMMONT, 2008, p. 48)

Irlemar Chiampi já nos mostra em seu ensaio “A história tecida pela imagem” (1988, p. 18) que a geração de intelectuais ibero-americanos das décadas de 1920 a 1940 “ainda fizera da identidade o tema de seus desvelos”, denotando uma “superação” do quesito quando o ideologema da mestiçagem como signo cultural assumia a heterogeneidade da formação racial como algo positivo. A

³⁰⁶ Citado, inclusive, erroneamente pela autora.

transculturação³⁰⁷ de Ortiz está presente em *A expressão americana*, conforme indica seu último capítulo “Sumas críticas do americano” e “protoplasma incorporativo” (CHIAMPI, 1988, p. 19). Assim, mais que uma busca para “inventar e afirmar” (GRAMMONT, 2008, p. 48) uma identidade americana, o poeta vale-se do termo “expressão”, tão importante nesse quesito quanto o adjetivo “americana”, visto que a recuperação do nome devido a Vespúcio tanto recoloca um pertencimento dos povos ibero-americanos quanto, expandido, absorve frações estadunidenses. Como é uma história “tecida pela imagem”, na qual podem-se ver constructos indicando formas em devir encarnados tanto em figuras célebres – como José Martí – e partícipes marginalizados em Histórias oficiais, seu ensaio foge do historicismo causalista, ou nas palavras de sua tradutora, “Desde já, esse posicionamento se subtrai à busca da identidade do americanismo precedente.” (CHIAMPI, 1988, p. 22) Todas as noções lezamianas serão “postas à prova” nesse ensaio poético: o contraponto pela imagem, o logos poético, a possibilidade (*Imago*), o espaço gnóstico, etc.

A citação de Guiomar de Grammont, no entanto, cabe perfeitamente à teorização avilana, a qual buscou em uma linha de tradição as atitudes de vanguarda que o fizeram pensar, criar e imaginar seu barroco, repensado como poeta (O “barroco tal como o penso, tal como poeta o repenso”. ÁVILA, 1994a, p. 192).

Como vimos, seu barroco foi responsivo à maneira do ideado por Lezama Lima e mesmo antropofágico, restando alusões oswaldianas da deglutição da cultura de outrem. Contudo, à “fórmula” invariável estão outras condicionantes, como o espaço geográfico, a rapidez aluvional das vilas no que se refere à crescente população portuguesa e à mão de obra dos escravizados, as projeções culturais transplantadas e adequadas – moldadas ou distorcidas – em outro *locus* cultural e histórico, etc. O sucedâneo de estudos pormenorizados que a teorização avilana promoveu, ao longo de mais de quatro décadas, ultrapassou em muito uma simples fórmula identitária de colocação em termos práticos de uma identidade americana

³⁰⁷ CF. ORTIZ, Fernando. **Cuban counterpoint**: tobacco and sugar. Translated by Harriet de Onís. New York: Vintage Books, 1970. Escreve Ortiz (1970, p. 98): “*I have chosen the word transculturation to express the highly varied phenomena that have come about in Cuba as a result of extremely complex transmutations of culture that have taken place here, and without a knowledge of which it is impossible to understand the evolution of the Cuban folk, either in the economic or in the institutional, legal, ethical, religious, artistic, linguistic, psychological, sexual, or other aspects of its life.*” [Escolhi a palavra transculturação para expressar os fenômenos altamente variados que surgiram em Cuba como resultado de transmutações extremamente complexas da cultura que aconteceram aqui, e sem um conhecimento do qual é impossível compreender a evolução do povo cubano, seja nos aspectos econômicos ou institucionais, legais, éticos, religiosos, artísticos, linguísticos, psicológicos, sexuais ou outros aspectos de sua vida. Tradução nossa]

inerente à cultura residual barroca nas artes e expressões mineiras. Projetou-se como práxis em sua própria dicção poética e nas intervenções patrimoniais a que se dedicou por considerável parte de sua biografia.

Dois personagens encarnariam, para Lezama, a vontade de diferenciação: o índio Kondori e o Aleijadinho. O primeiro representa a rebelião incaica e expressa os elementos de sua raça e cultura ao apropriar-se de códigos europeus. O segundo, na confluência da cultura europeia com as culturas africanas, constrói a cidade a partir da margem e esculpe de noite para não ser visto. Para Lezama, eles enriquecem as formas do que chama “barroco”, e, assim, preparam a rebelião do século seguinte. (GRAMMONT, 2008, p. 49)

Essas formas “do que chama “barroco”” são para Lezama Lima os símbolos de permanência da cidade, “E a conquista de uma forma ou de um reino situa-se dentro do absoluto da liberdade.” (LEZAMA LIMA, 1988, p. 105) Tal libertação dá-se pela devolução enriquecida de um estilo, a aquisição de uma linguagem. A rebelião do século seguinte, o sabemos, será realizada por José Martí, quando munido de uma linguagem o herói romântico adquire caracteres mais políticos. A lepra engrandece o Aleijadinho, pois o faz dedicar-se somente à raiz proliferante de sua arte. “Ele próprio, poderíamos dizer, é o mistério gerador da cidade” (LEZAMA LIMA, 1988, p. 106). Criando a cidade, o homem-síntese do senhor barroco entrega a “expressão” como uma luz na tocha do novecentista. Interessantemente, Affonso Ávila em 1972³⁰⁸ tracejava um percurso que ia do barroco às vanguardas dos anos 1950, passando pelo modernismo. Dizia ele que o espaço cultural, “conquanto infinitivo em sua potencialidade, expõe-se, ciclicamente, aos riscos das crises de perempção ou esclerose que acometem o organismo da cultura”. (ÁVILA, 2013, p. 29)

Constatada a saturação, ativam-se em contrapartida os elementos do núcleo do que se pode chamar essencialidades ou tradição, os quais, violentados ou simplesmente questionados, geram por metabolismo crítico os elementos de uma nova estrutura. (ÁVILA, 2013b, p. 29)

Alertando que os fenômenos dessa ordem não se dão simplesmente “em razão de uma química interna adstrita”, mas em decorrência de “fatores menos domésticos” como “as tendências generalizadoras das formas artísticas e as pressões de conjuntura histórica” (ÁVILA, 2013b, p. 30), Affonso Ávila diz que os estímulos ativadores atuam em simbiose com os elementos transformadores do processo, como

³⁰⁸ Do barroco ao modernismo: o desenvolvimento cíclico do projeto literário brasileiro. In: ÁVILA, Affonso (ORG). **O modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2013b.

aconteceu com o modernismo. Contudo, esse mesmo modernismo, pela proximidade de foco, não teve distanciamento suficiente para perceber seu vínculo “de novo passo cíclico em relação ao devir da literatura brasileira”. O movimento seria, na proposta de Ávila (2013b), uma sequência integrada ao barroco e ao romantismo. Independente de tal esquematização simplificar os períodos na história da literatura brasileira, chama a atenção os períodos escolhidos pelo poeta, tempos em que ocorrem transformações no corpo do que chamou “projeto literário brasileiro”. Temos assim, em uma analogia entre realidade e linguagem, uma apropriação barroca, uma posse romântica e uma reflexão modernista sobre a linguagem. Tudo isso se revela em uma tentativa de se colocar como parte dessas transições intercíclicas a poesia concreta e as proposições satélites. De forma semelhante ao ensaio de Lezama Lima – obviamente mais abrangente, posto que “americano” – a proposta de apropriação, posse e reflexão sobre a linguagem (ou realidade) estrutura-se literariamente nos três grandes momentos salientados pelo autor cubano. Para Guiomar de Grammont, em sua leitura de Affonso Ávila

O modelo “barroco” se torna a bandeira da colonização luso-espanhola, e, inicialmente, como propaganda da Igreja da Contrarreforma, passa a imperar com uma força persuasiva que perduraria, para Ávila, até a mídia contemporânea. Observa-se, mais uma vez, nessa atemporalidade do conceito, a *ausência de determinações políticas*, econômicas, sociais. A ideia é vaga e dispersa através dos tempos. Nossa crítica não vislumbra a conexão da teoria com algo que estaria fora dela – a “realidade”, que é sempre um olhar, uma construção –, mas aponta para a própria fragilidade de seu arcabouço teórico. (GRAMMONT, 2008, p. 57-58, *itálico nosso*)

A atemporalidade do conceito de barroco apontando “para a própria fragilidade de seu arcabouço teórico” nota a “ausência de determinações políticas”. Ora, se a “identidade nacional” implica jogos de poder que muitas vezes “se servem do discurso “barroco” como um instrumento com fins antes políticos que estéticos.” (GRAMMONT, 2008, p. 55) Não conseguimos vislumbrar também em que consiste a fragilidade da teoria criticada pela autora. A própria teoria de Affonso Ávila busca sempre conexões com “determinações políticas, econômicas, sociais”, conforme nossa síntese adrede embutida nesse trabalho. A força do Estado regente e sua relação com o poder regional eclesiástico inserido na colônia; as representações em irmandades leigas e confrarias ou arquiconfrarias; a relação intrínseca com o advento e posterior declínio aurífero; o recebimento e adaptação de populações as mais várias etc. enfocam justamente esses parâmetros.

Os “ventríloquos do senhor barroco”, como diz a autora (GRAMMONT, 2008, p. 58), irão, no Brasil, apropriar-se do “preciosismo linguístico de Carpentier” na constituição de “programas estéticos que soam bastante artificiais nesse país monstruoso, capitalista e com tantas desigualdades sociais, muito diferente do contexto cubano, em que se originaram esses movimentos.” (GRAMMONT, 2008, p. 56) A falta de equidade econômica entre o Brasil e Cuba da segunda metade do século XX desautorizaria, supostamente, que se fizessem “programas estéticos” neobarrocos, pois “soam bastante artificiais”. A diferença de tamanho entre Cuba e o Brasil (país monstruoso), constata-se, seria na visão da autora de *Aleijadinho e o aeroplano*, condição decisiva para não se emular estéticas artificiosas (para nós, não para os cubanos) pois de Cuba “se originaram esses movimentos”. Não cremos que a recepção de Alejo Carpentier no Brasil tenha produzido uma apropriação de seu “preciosismo linguístico” a ponto de transformar-se em programas estéticos (infelizmente a autora não elenca uma lista de seus influenciados em nossas terras). Pensamos, por outro lado, que o que desenvolveu-se no Brasil (e nas Américas) sob o signo do “neobarroco” – inconstância múltipla poética longe de se caracterizar um programa estético – advenha também de outras fontes, conquanto a tríade cubana seja sempre reverenciada nesse quesito.

No único parágrafo que dedica ao barroco como real maravilhoso na teorização/ficção novelística de Carpentier, a autora o desmerece apoiando-se em uma distorcida declaração de Ángel Rama.

Para Angel Rama, Carpentier escreve com um glossário oculto sob a forma de uma metalinguagem explicativa. Para Rama, isso quereria dizer que o ensaísta continua escrevendo com os olhos voltados para um leitor situado na metrópole, com a consciência de uma exclusão da qual este seria vítima. Não sabemos se essa “exclusão” é a de um autor que escreve em um país socialista ou se o termo se refere à clivagem metrópole/colônia, concebida, na atualidade, do ponto de vista cultural. A “exclusão” pode ser, ainda, uma máscara: uma forma de assumir uma imagem preconcebida na condescendência intelectual perante os “oprimidos”, que se desenvolveu em países outrora colonialistas. (GRAMMONT, 2008, p. 56)

Não sabemos de onde a autora tirou a ideia expressa por Ángel Rama (ela não o referencia em seu trabalho, ao que parece, foi de *A cidade das letras*). Em seu livro, o crítico uruguaio referia-se à utilização de dois códigos léxicos paralelos e diferentes que originam um sistema de equivalência semântica: uma tradução, como a da índia Malintzin (ou Malinche) unindo sob um código a língua de dois mundos

(ECHEVERRÍA, 1998, p. 20). Rama fazia referência às literaturas regionalistas que “passaram a apelar para o uso de “glossários” léxicos, pois, além do público de outras áreas do continente, dirigia-se ao potencial público peninsular.” (RAMA, 2015, p. 56), ou seja, precisavam os escritores, para tornarem-se lidos por outros públicos, como o peninsular, usarem de glossários explicativos. No caso de Carpentier, a reconversão entre dois códigos léxicos seria feita a partir de uma estrutura metalinguística barroca, por processo metafórico, sem o auxílio de um “glossário” léxico, mas partindo da adjetivação dos substantivos em si, como o clássico exemplo da palavra “ceiba” (CARPENTIER apud RAMA, 2015, p. 56) explicado em seu *Tientos y diferencias*. E de fato, “o ensaísta continua escrevendo com os olhos voltados para um leitor situado na metrópole”, pois diz Rama (2015, p. 57) que continua “vigorando, em pleno século XX, na consciência do letrado, que está desterrado nas fronteiras de uma civilização cujo centro animador (e cujo leitor, também) encontra-se nas metrópoles europeias”, ou seja, que sua fundamentação deriva-se da pressuposição de “*un lector extranjero que no conoce los elementos componentes de la realidad americana*”.

La necesidad de incorporar a europeos, norteamericanos y el mundo todo como lectores de la novela latinoamericana, evitando al mismo tiempo el régimen de “glossários” con que concluían las novelas regionalistas, lleva a Carpentier a proponer una escritura barroca (aunque más bien quiere decir pormenorizada) que proporcione “la sensación del color, la densidad, el peso, el tamaño, la textura, el aspecto del objeto” desconocido por los extranjeros. Quizás pocos textos ilustren mejor esa minoridad en que se ha sentido el escritor latinoamericano respecto al modo desenvuelto de operar que ha tenido una cultura dominante como la europea, que se formulaba para si misma soberanamente y abandonaba a los marginales del mundo el trabajo de comprenderla con su propio esfuerzo. (RAMA, 1981, p. 38)³⁰⁹

Já Severo Sarduy é apenas citado de relance no livro de Grammont, como um aprofundador da estética neobarroca, “como um arcabouço complexo de procedimentos” (GRAMMONT, 2008, p. 56). A gestação do herói barroco colonial encarnado na figura do Aleijadinho – artífice dramático, mulato e doente – tem sua

³⁰⁹ “[A necessidade de incorporar a europeus, norte-americanos e o mundo todo como leitores do romance latino-americano, evitando ao mesmo tempo o regime de “glossários” que concluía os romances regionalistas, leva Carpentier a propor uma escrita barroca (embora melhor queira dizer bastante detalhada) que proporciona “a sensação de cor, a densidade, o peso, o tamanho, a textura, a aparência do objeto” desconhecidos para os estrangeiros. Talvez poucos textos ilustrem melhor aquela minoria em que o escritor latino-americano tem sentido a respeito do desdobramento do modo de operar que teve uma cultura dominante como a europeia, que se formulava soberanamente e abandonada aos marginalizados do mundo do trabalho de compreendê-lo com seu próprio esforço.]” (Tradução nossa) La tecnificación narrativa. **Hispanoamerica**, v. X, n. 30, 1981. O próprio Ángel Rama indica esse ensaio no qual desenvolve o tema da tecnificação em nota de rodapé de seu *A cidade das letras*.

teorização, ou a desconstrução dela, realizada pela pesquisadora mineira. Devemos concordar com Adalgisa Arantes Campos (2009, p. 346) para quem “a obra é bastante ousada, bem articulada e escrita, tornando-se doravante consulta obrigatória dos estudiosos da área”. Contudo, discordamos da resenhista quando diz que Guiomar de Grammont “Omite Affonso Ávila, organizador de Modernismo [...]” (CAMPOS, 2009, p. 346), pois nossa análise acima justamente tenta compreender as referências ao poeta mineiro colocadas pela autora de *Aleijadinho e o aeroplano*. Ademais, resulta interessante constatar que uma crítica brasileira aliou, como também o fazemos nesse trabalho, o nome de Ávila à tríade cubana, mesmo que para deflagrar a inconsistência crítica, o anacronismo teórico e a fabulação romântica na construção de heróis nacionais.

Talvez a construção do Aleijadinho seja tão fabular ou poética como a do Aeroplano ao artesanato, atribuída pela veleidade de Affonso Celso. Tal fabulação poética, própria dos ataques e defesas dos debates acadêmicos talvez possa deixar, para finalizar, um toque drummondiano como desculpa a uma transição para o capítulo seguinte:

Coroamento
O Aleijadinho, simples mito?
Nunca existiu? Tanto melhor.
Shakespeare também, e é infinito...
*Homero é o tal... Fica maior!*³¹⁰

5.2 HANSEN, HAROLDO E OUTRAS RUÍNAS

O pensamento barroco, alicerçado no pós-Guerra, engendrou uma história valendo-se de construções simbólicas retomadas ao longo do tempo e que procuravam apresentar-se como uma possibilidade de releitura do contemporâneo, elegendo, para isso, o estilo barroco como marca de nossa presença, como índice de territorialidades transformadas em nacionalismos. O neobarroco – produto maior desse pensamento – é o encadeamento discursivo e artístico de práticas propostas

³¹⁰ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Imagens sortidas. Aqui & Ali*. **Estado de Minas**. Belo Horizonte, 13/01/1966, p. 4

como assemelhadas ao “levante formal” oferecido pelo homem da colônia que, revisitado, provocou um aparelhamento teórico-prático nas ações dos seus representantes na segunda metade do século XX. Desenvolvida por neovanguardas de alguns países americanos – sobretudo Cuba e Brasil – a práxis neobarroca materializaria o fluxo barroco da forma material e mental em posicionamentos poéticos e prosaicos dos quais a própria ensaística ibero-americana seria expoente: pesquisa e literatura caminhariam juntas nesses procedimentos político-discursivos; leitura dos atos poéticos de outrora e possibilidade de refazê-los atinando-se aos exuberantes signos da contemporaneidade midiática, posicionados em um passado presentificado como constructo romanesco, novelesco ou poemático.

Contudo, se o pensamento barroco engendrou tal dispositivo de releitura da condição americana a partir da prática literária, assim como a colocação prática de teorias da barroquidade como sintoma do moderno, como arcabouço valorativo de construções sistematizadas, escolhidas e reafirmadas, possibilitou também, por outro lado, o oposto, a saber, a desqualificação do barroco histórico, barroco ibero-americano e suas reciclagens neovanguardistas como procedimento interpretativo das condições e expressões americanas.

Provavelmente o maior defensor atual do constructo histórico que chamamos de barroco seja João Adolfo Hansen. Procurando ler a poesia satírica “atribuída” a Gregório de Matos, defendeu em 1988, *A sátira e o engenho* (um estudo da poesia barroca atribuída a Gregório de Matos e Guerra, Bahia 1682-1694). Naquela década a categoria barroca ainda adentraria as percepções teóricas do estudioso Hansen, deixando mesmo explícita no título de sua tese, quando barroco ainda era uma realidade e não precisava, pelo crítico, ser destacado entre aspas. Algum tempo depois, na reedição de seu livro tese (*A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*), pôde assumir abertamente em sua “Nota à 2ª edição” (2004) as constatações que viriam a fazer dele um dos nomes mais respeitáveis entre os opositores do barroco. Para essa edição, diz Hansen sobre a poesia Gregório de Matos

Suprimi redundâncias e também eliminei, sempre que conveniente, a noção de “barroco” como classificação de estilo dessa poesia. Quando escrevi o texto, em 1987, não pensava nisso, mas hoje sei que “o Barroco” é Wölfflin, ou seja, as categorias dedutivas do idealismo adaptado teleologicamente em programas de invenção de tradições nacionais e nacionalistas, sem maior pertinência ou interesse para dar conta da primeira legibilidade normativa da poesia do século XVII. Nas interpretações brasileiras dela, o interesse

heurístico suplanta o histórico. Em 1987, reconstitui a primeira legibilidade normativa da sátira pensando que inventava novos meios de conhecimento do passado e criticava a unilateralidade de leituras feitas como universalização da particularidade das próprias categorias críticas. (HANSEN, 2004, p. 27)

O estudo da poesia seiscentista fora dos moldes tradicionais das escolas de estilo, como o barroco e o clássico, ou de visões generalizadas como Idade Média, por exemplo, fizeram Hansen que “não pensava nisso” descartar o barroco (e o neobarroco), o pós-moderno e o pós utópico “como um lanche do McDonald’s e aquele seu M curvo” (HANSEN, 2004, p. 27). As leituras heurísticas, acusa Hansen, foram transformadas em “ruínas”, em resíduos. As montanhas de Minas Gerais são barrocas, porque curvas, “como as pernas de Garrincha” (HANSEN, 2004, p. 27), e isso o teórico não pode aceitar, embora afirme que a ele não “interessa negar a existência de “barroco” nem propor que não se use o termo” (HANSEN, 2006, p. 19). A crítica velada à reflexão de Affonso Ávila presente em *Resíduos Seiscentistas em Minas* torna-se explicitada pelo cotejo de ambos os pesquisadores.

Na paisagem montanhosa do centro do Brasil onde se plasmou a sociedade mineradora, verifica-se como que uma concentração geográfica das formas assimétricas do barroco, na sucessão irregular das serras cujo movimento de elevações e declives perderia em vertigens, não fosse o ritmo seccionado e corrigido pela presença dos rios com seus horizontes abertos na direção ainda que remota do mar, A mesma assimetria nós divisamos também, apesar da aparência organizada de um bloco social uno e coeso, nas expressões da mentalidade e do comportamento moral do homem montanhês. (ÁVILA, 1967, p. 125)³¹¹

O licenciado Manuel Pereira Rabelo³¹² compilou e atribuiu uma série de poemas a uma personagem da Bahia do século XVII. Para essa personagem, construída pela subjetivação de uma consciência unificada sob uma entidade psicológico-biográfica, é conferida uma “legibilidade doutrinária” pelas doudas prerrogativas do licenciado, autoridade respeitada em sua época. Contudo, previne Hansen, a “Vida” do “excelente poeta lírico” é uma apologia, posto que personificação e é ficção, pois “integra-se no gênero do retrato encomiástico” (HANSEN, 2004, p. 29),

³¹¹ Severo Sarduy (1979c, p. 125) compara a obra de Haroldo de Campos à “exaltação e o desdobramento de uma região da dicção, de um espaço vasto e barroco como o mapa de seu país [...]”. Cf. SARDUY, Severo. “Rumo à concretude” In: CAMPOS, Haroldo de. **Signantia quase coelum**. (Apêndice) São Paulo: Perspectiva, 1979c.

³¹² Vida do excelente poeta lírico, o Doutor Gregório de Matos Guerra. In: **Gregório de Matos**: crônica do viver baiano seiscentista. Códice James Amado, Vol II. 2010 (Apêndice)

da mesma maneira que a vida do Aleijadinho foi composta por Bretas no século posterior. Para se estudar as sátiras atribuídas a Gregório de Matos, essa “inversão de regras que segue as regras” (HANSEN, 2004, p. 193), esse “Misto teórico-poético, variante “livre” do conceptismo engenhoso” (HANSEN, 2004, p. 294), há que se distanciar de conceitos anacrônicos com os quais a tradicional crítica costumeiramente o leu, ou seja, propõe o crítico que não se apele a conceitos como “autoria”, “plágio”, “originalidade”, “novidade estética”. A autoria, embora “útil para delimitar e nomear um *corpus*”, não é pressuposto necessário para o estudo dos poemas reunidos sob a rubrica Gregório de Matos e Guerra, pois

“Gregório de Matos” é uma etiqueta ou um dispositivo discursivo, unidade imaginária e cambiante nos discursos que o compõem contraditoriamente numa hierarquia estética determinada pela “cadeia de recepções”, na expressão de Jauss. Não-substancial, é *efeito* ou produto da leitura dos poemas atribuídos, não sua *causa* ou origem. (HANSEN, 2004, p. 31)

Assim, o que determina a leitura é a recepção e “seus critérios avaliativos particulares” (HANSEN, 2004, p. 31). Afrânio Peixoto, censurando em 1923 as “obras licenciosas” da autoria subjetivada Gregório de Matos, estava provocando uma legibilidade negativa, enquanto que a edição de James Amado, em 1968, pelo entusiasmo que proporcionou com a publicação “completa” dos poemas da “rubrica” estaria, pelo mesmo valor/moral, positivando-os ideologicamente. Então, se “a linguagem é consciência prática”, nada melhor do que o critério pragmático de Hansen para propor uma nova leitura.

É esse critério pragmático que, evitando substancializar as obras pelo efeito de “autoria”, inclui em sua análise a questão de *estilo*, historicamente determinada. Com isto, desloca-se a questão da autoria considerada anacrônica nos termos romântico-positivistas, unificadores e psicologistas em que geralmente é proposta. (HANSEN, 2004, p. 32)

As conhecidas categorias como “pessimismo”, “ressentimento”, “imoralidade”, “oposição nativista crítica”, “antropofagia”, etc, não dão conta, em sua leitura, do funcionamento dessa poesia como prática discursiva de uma época em que, desde Wölfflin, “o século XX constitui neokantianamente como “barroco”: como categorias analíticas, são apropriadas antes para o desejo e o interesse do lugar institucional da apropriação que propriamente para o objeto dela.” (HANSEN, 2004, p. 33) O poeta do século XVII seria o manejador de uma “arte combinatória de elementos coletivizados

repostos numa forma aguda e nova” (HANSEN, 2004, p. 32). Tais tópicos retóricas coletivas – ou “repertórios de lugares-comuns, argumentos e formas da tradição retórico-poética e suas transformações locais” (HANSEN, 2004, p. 50) –, como as aparecidas em Atas e Cartas da Câmara no período em que Gregório de Matos pontificava, seriam postuladas em sátiras, gênero que, graças às leituras bakhtinianas realizadas pelas faculdades de Letras, foi subordinado indistintamente à paródia (HANSEN, 2004, p. 39). “Fabricou-se”, assim, Gregório de Matos.

Encarnando-se no século XVII como desejo do intérprete e reencarnando-se no século XX como autor barroco e liberal “progressista”, crítico do oficialismo das instituições dominantes, o Espírito nacional circula em metempsicoses piedosas. (HANSEN, 2004, p. 39)

Justo lembrar que as apropriações culturais contemporâneas de Gregório de Matos passaram do puro círculo erudito-acadêmico com o “sequestro” realizado por Antonio Candido para frações mais populares, principalmente a partir da edição James Amado. Em 1969, a coleção em 7 volumes havia sido comprada pelo então governador da Bahia, Luís Viana Filho, para serem distribuídas nas escolas da rede estadual de ensino, bibliotecas e entidades culturais do estado. Abdon Sena, comandante da 6ª região militar sediada em Salvador, queria que Viana Filho apreendesse as mil coleções compradas. James Amado, em crônica para a *Folha de São Paulo*, contou que “um troço de soldados armados invadiu o departamento de cultura, sequestrou e incinerou as coleções da obra de Gregório de Matos.”³¹³ Diz Gonçalo Júnior em reportagem³¹⁴ que, por não ser baiano³¹⁵, “talvez Sena não soubesse que Gregório de Mattos estava morto e sepultado havia dois séculos.” O fato contribuiu, entretanto, para que se visse Gregório de Matos como um “maldito”³¹⁶, um subversivo ante as leis autoritárias, o que o projetou sobremaneira no gosto dos que se rebelavam contra o sistema militar da época. Ademais, Caetano Veloso voltando do exílio ao qual havia sido mandado pela ditadura militar, lança em 1972 o álbum *Transa*. Esta coleção de canções incluía “Triste Bahia”, que começa com uma

³¹³ AMADO, James. De como o poeta ameaçou os militares de 64. *Folha de São Paulo*, Caderno Mais. 20/10/1996.

³¹⁴ A Boca que o inferno não quer calar. (Biografia e nova edição revivem polêmica sobre o libertário Gregório de Mattos). *Pesquisa FAPESP*, 113, julho de 2005, p. 88-91.

³¹⁵ Abdon Sena era catarinense. Estudou no Rio de Janeiro e foi comandante do exército em Brasília durante o regime militar. Foi transferido para a Bahia em 1968, ficando lá até 1971.

³¹⁶ A editora L&PM Pocket relançou em 1986 a Coleção *Rebeldes e Malditos*, com a poesia de Gregório de Matos figurando entre os livros de Oscar Wilde, Thomas de Quincey, Marquês de Sade, entre outros.

longa citação - precisamente duas quadras - do soneto de Gregório de Matos “Triste Bahia”. Nas palavras de Walter Moser (2013, p. 225) “*This detour via the satirical Baroque poet was a way of being critical about the contemporary political situation in Brazil, while avoiding the censorship of the regime.*”³¹⁷ Além disso, em 1986/87 foi apresentada em Salvador a peça *Gregório de Matos de Guerras*, da autoria de Márcio Meirelles, apresentando o poeta com fragmentos de seus textos. O próprio João Adolfo Hansen (2004, p. 41) assistiu à última exibição, promovida pela Fundação Gregório de Matos, fundação criticada pelo autor por ter “o nome que tem, inda mais quando o nome é emblema de essências ou ideologias como a “baianidade” e a “negritude” de Gregório.” (HANSEN, 2004, p. 110) Na verdade, estamos testemunhando a atribuição de um significado contemporâneo às figuras barrocas, sua reciclagem e atualização. (MOSER, 2013). Dessa forma, Gregório de Matos foi utilizado para questões de identidade cultural nacional e até regional, como a “baianidade”. Elevado ao status de predecessor e modelo cultural, o debate da cultura que se identifica com essa fabricação gerou embates importantes.

O *anno mirabilis* é 1989. Nesse ano foram publicadas a biografia romanceada de Ana Miranda – *Boca do Inferno*³¹⁸ –, o livro *A sátira e o engenho* e *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*, de Haroldo de Campos. Se o viés romanesco da vida do poeta baiano ganhava, como em outras manifestações populares culturais, aspecto de fruição descompromissada, o debate acadêmico entre dois polos opostos dos estudos gregorianos se entronizava em perspectivas sistemáticas e exaustivamente elaboradas.

Haroldo de Campos, respondendo à *Formação* de Antonio Candido e ao “sequestro” do barroco, recoloca o “Boca do Inferno” em questão historiográfica. Para Haroldo de Campos, se no final da década de 1950 tínhamos por um lado a “revisão barroca” da ibero-América – já esboçada por críticos e poetas duas décadas antes –, por outro, ultimou-se na perspectiva brasileira contemporânea, o projeto crítico-histórico de nosso romantismo.

Significativo, a essa luz, que, para melhor traçar o percurso de “encarnação literária do espírito nacional”, a *Formação*, por uma lógica que lhe é inerente (e irreprensível desse estrito ponto de vista), tenha sido obrigada a economizar o barroco. Por um lado porque, anteriormente a 1750, não teríamos tido literatura como sistema literário organizado

³¹⁷ “Este desvio pelo poeta barroco satírico foi uma forma de ser crítico sobre a situação política contemporânea no Brasil, evitando a censura do regime.” (Tradução nossa)

³¹⁸ Da mesma autora, **Musa Praguejadora**: a vida de Gregório de Matos. Rio de Janeiro: Record, 2014.

(produtor/obra/público). Por outro porque, de um ponto de vista cronológico, Gregório de Matos, o nosso maior poeta (e um dos maiores de nossa literatura em qualquer época) não teria existido em “perspectiva histórica”, ou seja, só foi redescoberto e editado após seu turbulento momento baiano, já em pleno romantismo. Finalmente, por uma razão não-explicita, mas semiologicamente explicável, que afeta a natureza mesma do barroco: uma poética do “desperdício” (Sarduy), da “vertigem lúdica” (Affonso Ávila), discrepante do modelo integrativo-comunicativo do romantismo missionário. (CAMPOS, 2010, p. 58)

O texto é original de 1988, um ano antes, portanto, à publicação de seu ensaio questionador. A citação, embora longa, tem o favorecimento de sintetizar as ideias do livro que provavelmente estava em vias de término: a literatura como sistema triádico só se configuraria, segundo Candido, com as Academias árcades, estabelecendo a data, por mera convenção, em 1750; cronologicamente, Gregório de Matos foi redescoberto pelos românticos do século XIX; semiologicamente, o barroco e Gregório estavam fora do modelo nacionalista por questões caracterizadoras do estilo barroco, como a ênfase metalinguística, ou em termos jakobsonianos, da função poética que se mostrava nas produções barrocas ou barroquizantes, como a poesia de Sousândrade³¹⁹. Esse modelo não interessaria, segundo Haroldo, às veleidades românticas nem à perspectiva candidiana da *Formação*, ou seja, um enfoque nas funções emotiva e referencial “acopladas na função COMUNICATIVO-EXPRESSIVA de exteriorização das ‘veleidades mais profundas do indivíduo’ e de interpretação das diferentes esferas da realidade” (CAMPOS, 2011, p. 35)

Antropofágico e plagiotrópico³²⁰, o barroco para Haroldo de Campos, fosse enformando uma proposta concretista (e neobarroca), fosse relendo sincronicamente o passado, descobrindo ou inventando precursores, procedimento que “é um dos corolários mais significativos da visada poética sincrônica.” (CAMPOS, 2013a, p. 24), é o lugar da “autorreflexidade do texto, da autotematização inter-e-intratextual do código” (CAMPOS, 2011, p. 41). Dessa forma, e atinando-se à sua própria noção textual, material (e concreta) do signo poético, vale-se o autor de *Galáxias* de uma

³¹⁹ Augusto e Haroldo de Campos. *Re Visão de Sousândrade* (2002). Haroldo via barroquismos tanto no segundo *Fausto*, de Goethe, quanto no poeta de *Guesa*: “Na obra de Sousândrade este caráter barroquista se manifesta nos cultismos léxicos e sintáticos (...); no arrojado processo metafórico, que não hesita ante a *metáfora pura* e a catacrese; no requinte da tessitura sonora [...]. (CAMPOS, 2002, p. 33)

³²⁰ O termo, proposto por Haroldo de Campos em seu *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*, resolve-se em “tradução da tradição, num sentido não necessariamente retilíneo. Encerra uma tentativa de descrição semiótica do processo literário como produto do revezamento contínuo de interpretantes, de uma semiose “ilimitada” ou “infinita” que se desenrola no espaço cultural.” (CAMPOS, 1981, p. 75) Assim, por exemplo, Gregório de Matos é tradutor (ou transformador) de Góngora e Quevedo.

releitura sincrônica da literatura brasileira, sempre entendendo o nacionalismo em seu sentido “modal”, “diferencial”, não substancialista (CAMPOS, 2013b, p. 236). Haveria que se rever os nomes deixados à margem do cânon oficial, sobretudo os que demonstrassem peculiar inerência às reflexões haroldianas, como a já aludida poesia de Sousândrade, o “pai-rococó” Manuel Odorico Mendes, o barroquizado Cláudio Manuel da Costa, o neobarroco *Grande Sertão* rosiano, o Catatu leminskiano e, acima de todos, Gregório de Matos. Interessava-lhe, portanto, também tecer o percurso do barroco em diferentes momentos de sua aparição.

Embora reconhecesse a *Formação* como uma das obras mais importantes de nossa historiografia literária, Haroldo de Campos já investira, sobretudo em seus tempos de Noigandres, na reavaliação de obras e autores suscitada pelos novos movimentos artísticos.

Pode-se dizer que uma nova obra decisiva ou um novo movimento artístico propõem um novo modelo estrutural, à cuja luz todo o passado subitamente se reorganiza e ganha coerência diversa. Nesse sentido é que a literatura é o domínio do simultâneo que se reconfigura a cada nova intervenção criadora. (CAMPOS, 2013a, p. 24)

Essa reorganização ou reapropriação pelas neovanguardas ibero-americanas enxergaria um passado e o presentificariam por novas abordagens poéticas, pois os momentos de esclerose da literatura brasileira, vistos a partir dos meados do século XX, em que a pesquisa e a crítica enformavam os procedimentos textuais, faziam notar que os sistemas literários gerariam, sempre que precisasse, “por metabolismo crítico os elementos de uma nova estrutura.” (ÁVILA, 2013b, p. 29). Dessa forma, a crítica à exclusão (ou sequestro) do barroco gregoriano remonta-se na possibilidade de uma história vista sob outro aspecto que não a linear-evolutiva.

Antonio Candido, acusa Haroldo de Campos, nega a Gregório de Matos a existência histórica, de onde o paradoxal borgiano e pessoano de ter “sobre-existido esteticamente à força de ser historicamente” (CAMPOS, 2011, p. 21). Põe-se em xeque a própria noção de história, posto que a “perspectiva histórica” na qual se fundamenta o sistema (autor/obra/leitor) estaria enunciada a partir de uma visão substancialista da evolução literária, respondendo “a um ideal metafísico de entificação do nacional.” (CAMPOS, 2011, p. 21) As metáforas organicistas (ligadas ao pressuposto evolutivo-biológico, de crescimento orgânico) e animistas (a

auscultação da “voz do Ser”) estariam dando vida à encarnação literária do espírito nacional.

A construção desse modelo, repita-se, coincide, não por mero acaso, com o esquema proposto pela historiografia literária do século passado (XIX), voltada para o desvelamento evolutivo-gradualista da individualidade nacional. (CAMPOS, 2011, p. 36)

Modelo em que não cabe o barroco, no qual a “citação, paráfrase e tradução” são como “dispositivos plagiotrópicos de dialogismo literário e desfrute retórico de estilemas codificados” (CAMPOS, 2011, p. 41); efeito semiológico implícito na *Formação*, de 1959, mas explícito em *Presença da literatura brasileira*, de 1964, obra escrita em parceria com Aderaldo Castello e que “põe em dúvida a autenticidade e a permanência da comunicação do barroco literário” (CAMPOS, 2019, p. 210). Nessa obra, lemos sobre Gregório de Matos: “Como hoje a conhecemos, sua obra é irregular, valendo por uma minoria de versos.” (CANDIDO e CASTELLO, 1964, p. 71). Modelo redutor, pois o que nele não cabe “é rotulado de “manifestações literárias” por oposição à literatura propriamente dita, enquanto “sistema”.” (CAMPOS, 2011, p. 44) Se o problema era a “recepção”, incrivelmente alicerçada somente em seu público imediato, como se lido não fosse pelos séculos vindouros, Segismundo Spina, embora advogando Gregório de Matos como poeta do Renascimento, e não do barroco (SPINA, 1995, p. 34), pôde dizer que o poeta foi “sem dúvida, o primeiro prelo e o primeiro jornal que circulou na Colônia” (SPINA, 1995, p. 48).

Gozou de extraordinária reputação a sua mordacidade literária: o padre Manuel Bernardes a ela se refere, e Vieira certa vez se queixou de que maior fruto produziram as sátiras de Gregório que os seus sermões. (SPINA, 1995, p. 54)

De forma semelhante à recepção pronunciou-se José Miguel Wisnik, para quem “o poeta andarilho não é propriamente um marginal: ao contrário, parece inserir-se com muito maior pertinência na sociedade, na qualidade de cantador transmissor de poesia e notícia, comunicador” (WISNIK, 2010, p. 22). O público, uma das categorias do triádico sistema é, para Candido “um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive” (CANDIDO, 2017, p. 25). Aliado aos outros dois elementos (autor e obra) temos “um tipo de comunicação inter-humana, a literatura”. Gregório de Matos, por sua vez, não se integra a tal sistema, não implicando “a formação da continuidade literária, - espécie de transmissão de

tocha entre corredores”, uma tradição, “no sentido completo do termo”, pois sem “esta tradição não há literatura, como fenômeno de civilização” (CANDIDO, 2017, p. 26).

Haroldo de Campos prefere ver a tradição como “uma “dialética da pergunta e da resposta”, um constante e renovado questionar da diacronia pela sincronia.” (CAMPOS, 2011, p. 66). Assim, fazendo análogos Gregório de Matos, Góngora e Caviedes, reclama de uma gongorofobia. Da mesma forma, alude à ressuscitação gongórica promovida por Rubém Darío, Alonso e Lorca; no Brasil, quando os estudos do barroco se estavam aprofundando a *Formação*, com sua história linear-teleológica, parecia estar indo na contramão. O debate foi posto: era preciso uma visão história constelar, à la Walter Benjamin e suas pervivências; era preciso dar voz ao “pai-fundador”: um Gregório de Matos que foi por não ter sido, que fundou (originou) a mesma literatura da qual era excluído. A verdade é que com a “Dialética da malandragem”, texto dos anos 1970, Antonio Candido acaba por “rever” ou “reinserir” o Boca do Inferno, em um processo, segundo Haroldo de Campos, de autodesconstrução metodológica. O barroco, nutrindo-se de uma “razão antropofágica” desconstrutora do logocentrismo ocidental, é uma “antitradição” que passa pelos vãos da historiografia tradicional. Antitradição que produziria o “romance malandro” proposto por Candido em sua “Dialética da malandragem”, ensaio que para Haroldo de Campos, “representa a desleitura deliberada, pelo crítico, da estrada real topografada em sua *Formação da Literatura Brasileira*.” (CAMPOS, 2013b, p. 243) Ou seja,

Um segundo pensamento, projetado com argúcia sobre o seu primeiro traçado retilíneo e cronográfico, deslinearizando-o em prol de uma nova possibilidade de recorte inteligível do mesmo espaço, reorganizado agora em diferente constelação. Aqui a história passa a ser o produto de uma construção, de uma apropriação re-configuradora, monadológica, na acepção de Walter Benjamin. Distinguindo o romance malandro da picaresca europeia, Candido reconhece nele elementos arquetípicos de matriz folclórica e um fermento vivo de realismo popularesco. (CAMPOS, 2013b, p. 243)

O ensaio “Da razão antropofágica”, de 1980, de onde vem a citação acima, é quase dez anos anterior à *O Sequestro*, o que nos faz notar que de antemão o crítico-poeta já antevira a modificação na leitura do barroco por Candido, comprovando o que nos diz Affonso Ávila, a saber, o ensaio contestatório de Haroldo de Campos não trazia “o apelo improdutivo da polêmica”, mas buscava “enunciar novas diretrizes de dilucidação das fontes e dos fios de tradição de nosso processo literário e, por extensão, de cultura.” (ÁVILA, 2011, p. 14). Com esse fundamental ensaio, Antonio

Candido acabaria “por deixar aberto extenso campo para investigações mais consentâneas com a autenticidade de nossas linhas de tradição criativa” (ÁVILA, 2011, p. 10), o que de fato ocorreu com Haroldo de Campos e Affonso Ávila.

Nos anos 1990, entretanto, o direcionamento do “embate barroco” volta-se para João Adolfo Hansen, principalmente a partir da publicação de seu “Pós-moderno e barroco” (1994). O crítico professor da USP assim se expressa em seu provocativo texto:

Assim, muito kitsch e sensual, muito liberado e liberador, esvaziado de toda negação heurística, de toda determinação histórica, “barroco” torna-se uma alegoria da forma sem a função. Como ornamento puro, alegoriza o gozo imediato do espetáculo performático, como um simulacro, ou um signo, enfim, da absoluta estetização da inatualidade do atual. (HANSEN, 1994, p. 30)

A animadversão de João Adolfo Hansen aos anacronismos perpetrados pelas leituras barrocas e neobarrocas do período seiscento-setecentista brasileiro, aliada à “descoberta do novo” desenvolvida por sua pesquisa retoricista encimada pelo conservadorismo mopurgo-tagliabuesco, atesta uma pressuposta falha conceitual (a-histórica) nos desvelamentos barrocos ocorridos ao longo do século XX.

Na reedição de *O sequestro do barroco*, de 2011, temos a republicação, em apêndice, do artigo publicado na *Folha de São Paulo*, sob o título “Original e revolucionário”, agora rebatizado pelos editores do livro como “Questão gregoriana”. Nesse artigo, Haroldo de Campos dirige sua defesa gregoriana à impugnação que “veio a incidir sobre o nosso grande poeta dos Seiscentos.” (CAMPOS, 2011, p. 109): Trata-se, agora, dissolvidas as mal formuladas questões plagiárias do “Boca do inferno”, “não propriamente um argumento filológico, mas de uma arguição retórica” formulada “de modo peremptório” por João Adolfo Hansen, alvo das críticas de Haroldo de Campos. Para Haroldo, Hansen, valendo-se do conceito de “critério exterior” – extraído de Guido Mopurgo-Tagliabue – imputaria à poesia barroca o anacronismo por não estar ancorado no contexto histórico da época e preceptística então vigente. Criticando o escritor italiano, diz que

Sua ideia de “critério exterior” (que busca invalidar a morfologia de Wölffin) exclui a consideração dos câmbios históricos na recepção estética da literatura (Vodicka, Jauss). Desse “critério exterior” decorreria o suposto “anacronismo” de quaisquer estudos que tomassem em conta os efeitos da recepção projetados ao longo do tempo. Essa restrição não por acaso

coincide com a da sociologia literária “determinista” (Jauss) de Robert Escarpit. (CAMPOS, 2011, p. 112)³²¹

Luciano Anceschi e José Antonio Maravall já haviam apontado as limitações do “êmulos italiano do Estagirita” (CAMPOS, 2000, p. 70). Anceschi (1991, p. 48) diria, entre parênteses, em seu *La idea del barroco*, contestando os ataques de Mapurgo-Tagliabue:

Pero Wölfflin no tuvo ciertamente “consideraciones extrínsecas”; D’Ors —si sobreentiende, como sobreentiende, toda una vasta corriente crítico-interpretativa y la resume y la significa— fue brillante, no “fútil”; Rousset no es un “joven fantasioso”; y la noción del Barroco es equívoca, quizá, sólo en su esencia.³²²

As “consideraciones extrínsecas” ou “critério exterior” são uma questão, portanto, repristinada do sócio-filólogo ultraconservador por seu representante no Brasil, “um crítico de empostação retoricista” (CAMPOS, 2000, p. 70) responsável por “uma linha impressionista e despreparada da pesquisa acadêmica [que] perpetra a minimização criadora de um Gregório ou de um Aleijadinho, quer dizer, dois ícones que sustentam a origem barroca da cultura brasileira.” (ÁVILA, 2011, p. 15)

Haroldo de Campos, preferindo uma história constelar benjaminiana, inscrevendo o passado na linha do atual (GAGNEBIN, 1987, p. 16), recusa a história como o “momento de otimização de um processo de floração gradativa” (CAMPOS, 2013b, p. 236), preferindo coletar nas teses sobre a história, de Walter Benjamin, a noção de “agoridade”³²³ (CAMPOS, 2011, p. 65), onde lê-se que “A história é objeto

³²¹ Hans Robert Jauss, polemizando com Escarpit, censura nele a sociologia de “fixação objetivista”, problemática em tentar solucionar um efeito tardio ou constante em uma obra primordialmente realizada para um público contemporâneo do autor. Daí a tentativa, segundo Jauss (1994, p. 64), de pressupor uma existência para os escritores “universais” ou “eternos” de uma “base colectiva” que estaria “particularmente extendida en el espacio y en el tiempo, los que encuentran más lejos sus ‘hermanos de clan’ o sus contemporáneos.” [“particularmente difundida no espaço e no tempo, aqueles que encontram seus “irmãos do clã” ou seus contemporâneos mais distantes.” (Tradução nossa)] (ESCARPIT, 1971, p. 107), como se toda recepção, prossegue Jauss (1994, p. 65), que não ultrapassasse seu público inicial, socialmente determinado, fosse apenas um “eco deformado”, consequência única e exclusiva de “mitos subjetivos” (ESCARPIT, 1971, p. 104), “e não tivesse ela própria, na obra recebida, seu *a priori* objetivo, na condição de limite e possibilidade da compreensão posterior.” (JAUSS, 1994, p. 65). O estudioso alemão prefere, à essa sociologia de Escarpit, a de Erich Auerbach, principalmente pelo olhar acurado que dá à “multiplicidade de rupturas na relação entre autor e público em diversas épocas”.

³²² “Mas Wölfflin certamente não tinha “considerações extrínsecas”; D’Ors - se entende, como entende, uma vasta corrente crítico-interpretativa e a resume e a significa - foi brilhante, não “fútil”; Rousset não é um “jovem fantasioso”; e a noção do barroco é equívoca, talvez, apenas em sua essência.” (Tradução nossa)

³²³ Adalberto Müller e Márcio Seligmann-Silva (2020) propuseram a tradução do neologismo “*Jetztzeit*” (agoridade) por “tempo-agora”. Como Haroldo de Campos traduziu as passagens sem as indicações

de uma construção cujo lugar é constituído não pelo tempo homogêneo e vazio, mas por aquele que vem preenchido pelo tempo-agora.” (BENJAMIN, 2020, p. 51) De fato, o ensaísta alemão criticava a História, inclusive a literária, que ainda, na Alemanha dos anos 1930, era vista “Como ramo da formação profissional beletrista, uma espécie de Estética Aplicada, situava-se, no século XVIII, entre um manual de Estética e um catálogo de livreiros.” (BENJAMIN, 2016, p. 13). Propunha, Benjamin, a partir da “imagem dialética” a “construção imagética do saber histórico” (SELIGMANN-SILVA, 2020, p. 34). Para ele (BENJAMIN, 1987, p. 224),

A verdadeira imagem do passado perpassa veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido. [...] Pois irrecuperável é cada imagem do passado que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela.

A citação acima é de sua “Tese V”, a tentativa de salvar o passado no presente a partir da dialética da imagem. Os escritos publicados postumamente (1940) vão encaminhando uma teoria benjaminiana da história, história essa que segundo Seligmann-Silva (2020, p. 160) “institui a *legibilidade* de outras histórias a partir das lutas que se dão em cada agora.”, pois confronta a história dos vencedores com a dos oprimidos, permitindo que essa última seja reinscrita. Para Michael Löwy (2005, p. 40), em uma leitura crítica de *Sobre o conceito de História*, “*His objective is to discover the critical constellation formed by a particular fragment of the past with a particular moment of the present.*”³²⁴ Essa “constelação crítica” ou “história constelar” permitiu a Haroldo de Campos divisar uma historiografia literária como “espaço aberto”, “menos como **formação** do que como **transformação**” (CAMPOS, 2011, p. 66. Destaques do autor), uma visão distinta, portanto, da historiografia tradicional.

Walter Benjamin, em seu *Passagens*, anotaria, distinguindo a historiografia tradicional (a que associa um passado com um presente) da historiografia materialista (a que associa um ocorrido com um agora), que

Não é que o passado lança luz sobre o presente ou que o presente lança luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são

de páginas do texto benjaminiano, optamos pela tradução da “Edição crítica” de *Sobre o conceito de História* realizada por Müller e Seligmann-Silva.

³²⁴ “Seu objetivo é descobrir a constelação crítica que um fragmento do passado forma precisamente com um momento do presente.” (Tradução nossa).

autenticamente históricas, isto é, imagens não-arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura. (BENJAMIN, 2009, p. 505)

Tais imagens, irrompendo no agora da cognoscibilidade, desviando o passado (o ocorrido) de seu aspecto museológico propunham releituras (e escolhas) do passado presentificado. Se “Articular o passado historicamente não significa conhecê-lo “como ele de fato foi””. (BENJAMIN, 1987, p. 224), uma apropriação, expropriação, desierarquização, desconstrução (CAMPOS, 2013b, p. 235) desse passado revelam aspectos muitas vezes mais ideológicos do que estéticos. Esvaziado de “toda determinação histórica” (HANSEN, 1994, p. 30), o barroco “forçado” como “inatualidade do atual”, invencionice wolffliniana carrega-se, “anacrônico”, de leituras tão vazias do período seiscentista como as tentativas de imputação do neobarroco como possibilidade estética moderna. Hansen prossegue e aprofunda sua crítica em “Barroco, neobarroco e outras ruínas”.

Nesse artigo, João Adolfo Hansen continua criticando os estudos a-críticos “da noção estilística de barroco para classificar e unificar as representações luso-brasileiras do século XVII com categorias estético-políticas exteriores a elas.” (HANSEN, 2006, p. 2) Como disse Walter Moser (2013, p. 234) Hansen, em virtude de seu historicismo, nega qualquer possibilidade de reconhecer significados ou valor contemporâneo no barroco. Assim, critica qualquer apropriação do barroco hoje, qualquer valor cultural contemporâneo que lhe seja atribuído, seja como estilo, tipo cultural ou como gosto estético. Em seu “Barroco, neobarroco e outras ruínas”, ataca inclusive Gilles Deleuze, o mesmo filósofo que compunha seu *A dobra: Leibniz e o barroco*, na mesma época em que Hansen defendia sua tese doutoral. O autor de *Le pli*, celebrado em artigo por Haroldo de Campos, pela dobra mallarmaica sob a égide de Leibniz, retoma o barroco pelas mônadas, trasladando o barroco para o neobarroco enquanto prática semiótica contemporânea que cita e traduz o passado reconfigurando-o metonimicamente por traços afins.

Como dizia Deleuze, é estranho negar a existência de “barroco”, como se negam unicórnios e elefantes rosa. No caso destes, o conceito já está dado, mas não no caso de “barroco”, em que seria útil saber se é possível inventar um conceito capaz de lhe conferir existência no século XVII. (HANSEN, 2006, p. 7)

As releituras do barroco como prática contemporânea versada em neobarroco, se segundo Hansen (2006) pecam por realidade histórica em relação ao século XVII, ganham, pela funcionalidade, eficiência cultural na situação histórica contemporânea. E isso também é realidade histórica. Contudo, Hansen atira também (e sobretudo) ao empenho neobarroco da contemporaneidade. Acaba por nivelar Gilles Deleuze, autor que “com olhos sincrônicos do presente” ilumina “o recorrido diacrônico com o fulmíneo instantâneo da agoridade” (CAMPOS, 2000, p. 67) com o catalão Eugenio D’Ors.

O termo “neobarroco” significa “novo barroco” e implica a existência de um intervalo temporal entre o presente, que enuncia o “neo”, e algo que seria um passado, “o barroco” entendido nos termos de Wölfflin, também chamado de “barroco histórico”, ou seja, as ruínas do século XVII. Por sua vez, “barroco histórico” parece significar duas coisas: a primeira, que houve algo efetivamente histórico, como “o barroco”, na chave de Wölfflin; a segunda, que há “barrocos” que não são históricos. Assim, por vezes o termo “barroco” de “neobarroco” também significa uma estrutura intemporal, “O Barroco”, entendida segundo a metafísica de D’Ors. (HANSEN, 2006, p. 5)

Para Gustavo Guerrero, autor que desde os meados dos anos 1980 já estudava o neobarroco como estratégia interpretativa, em especial a obra de Severo Sarduy, o neobarroco foi desenvolvido em âmbito hispano-americano para fazer frente ao *boom* literário da América Latina. Converte-se, o próprio conceito de barroco em sua releitura na segunda metade do século XX, em um outro *boom*. Guerrero, criticando a postura dorsiana de Carpentier (o *éon* a-histórico, uma “constante” atemporal) e sua enumeração heteróclita de nossa natureza americana como “essencialmente barroca” diz que “*es obvio que hablar de “neobarroco” no tiene sentido si se considera al barroco como una constante.*”³²⁵ (GUERRERO, 1987, p. 19) Não há sentido em explicar a historicidade do termo “barroco” pela teoria dorsiana repristinada pela pena de Carpentier. Um caso isolado não deve generalizar os demais. No mesmo parágrafo, Hansen vai dizer que os usos “transistóricos do “barroco” são obviamente históricos” (HANSEN, 2006, p. 4), e que estão inclusos “em programas políticos de apropriação do passado colonial objetivamente interessados na produção de tradições nacionalistas e desistoricizações neoliberais.” (HANSEN, 2006, p. 4) Curiosamente, para um crítico que tem horror ao anacronismo, o uso do termo “neoliberalismo” (HANSEN, 1994) apoiado em “neobarroco”, enfatizando

³²⁵ “[...]é óbvio que falar de “neobarroco” não faz sentido se o barroco for considerado uma constante.” (Tradução nossa)

pejorativamente o prefixo “neo”, soa anacrônico. Concordando com Haroldo de Campos “nada mais fora de lugar do que evocar, no paralelo falsamente aproximativo, o conceito de “neoliberalismo”, que não se remete ao século do barroco, mas, sim, ao Oitocentos, século do capitalismo montante (...)”. (CAMPOS, 2000, p. 71).

Enquanto afirmam que a presença do presente é o “barroco” transistórico de uma “América barroca” ou um novo “barroco” não-histórico resultante de identificações analógicas e enfatizam alegremente o fim das assim chamadas meta-narrativas autoritárias do Iluminismo, confundindo marxismo com estalinismo, os discursos “neobarrocos” que recuperam “o barroco” são regressivos. Declaram abolir as unidades e as unificações ideológicas do Iluminismo, mas fazem a unidade recalcada retornar como unidade puramente formal e vazia do descontínuo irrepresentável da realidade contemporânea que, assim como Deus, encarna-se como coesão nos ectoplasmas sublime-paródicos de simulacros gongórico-heurísticos. (HANSEN, 2006, p. 51)

Nesse suposto retorno da unidade recalcada “como unidade puramente formal e vazia”, os discursos neobarrocos, como os pós-utópicos ou pós-modernos, esvaziariam as grandes narrativas. Faria mais sentido esse tipo de afirmação se o que se chama, desde Haroldo de Campos, passando por Severo Sarduy, Omar Calabrese³²⁶, Gilles Deleuze entre outros de neobarroco, fosse sinônimo de pós-modernidade. Diferentemente do barroco “histórico” – regressivo ou fechado ideologicamente, obediente à norma contrarreformista, congregador, o neobarroco é disruptivo, simultaneísta, ocupante das mídias várias. Como disse Vincenzo Russo (2009, p. 67), “nos finais do século XX, essa mesma arte mostra o seu vulto progressista, quando não propriamente subversivo, em relação ao racionalismo institucionalizado.” O barroco, ainda para Russo³²⁷ (2009, p. 69), “longe de ser entendido nos seus aspectos sociológicos de época ou de cultura da Contrarreforma, da Inquisição, do Jesuitismo” transforma-se, em uma ressemantização poético-crítica. Obviamente que as similitudes são a razão de ser, mas a reativação neobarroca com o barroco histórico não é substancialista, mas relacional. Ademais, os discursos barrocos recuperados pela intelectualidade do século XX foram no sentido de releitura

³²⁶ O próprio Calabrese propõe o termo como oposição ao “abusadíssimo” ao pós-moderno. Apesar disso, Hansen vê no neobarroco um tipo de discurso “pós-modernista” (MOSER, 2013, 235)

³²⁷ O crítico analisa, em especial, o caso do “Experimentalismo barroco” surgido em Portugal com Ana Harthely e E.M. Melo e Castro, influenciados diretamente pela noção avilana de “rebelião pelo jogo”. CF: RUSSO, Vincenzo. Uma Dobra (Neo)Barroca: Modernidade, Pós-Modernidade e a inversão ideológica do Barroco. IN: **Niterói**, n. 27, p. 51-80, 2. sem. 2009.

identitária, composição de caracteres, “invenção” de heróis identificados como inquiridores da norma, um discurso afirmativo das nações.

Recusando-se “a trabalhar com categorias críticas e positivistas” (HANSEN, 2004, p. 51) e admitindo, para sua análise do *corpus* gregoriano que “O passado é uma ficção do presente, ponto evanescente, mas não arbitrário de sua enunciação.” (HANSEN, 2004, p. 50), João Adolfo pretendendo constituir o “lugar do morto”, ou seja, “tempo e espaço imaginários, hoje mudos, fragmentado pelos ecos das múltiplas vozes silenciadas para sempre que vão falando nos textos”. (HANSEN, 2004, p. 50) Para congregar essas múltiplas vozes silenciadas, subsumidas na entificação “Gregório de Matos”, João Adolfo Hansen desconecta a autoridade autoral da biografia gregoriana. Procurando reafirmar que a função do pesquisador é “criticar a opinião petrificada em ideologias e dogmas classificatórios positivistas, transmitido de geração em geração como verdades transistóricas” (CUNHA e LAUDANNA, 2019, p. 19), prossegue Hansen no estudo documental das letras coloniais, pois para o crítico o termo “Literatura” não se usa para o período. Impugnando “originalidade” e “novidade”, o Gregório de Matos reduzido a uma etiqueta nominativa, subserviente a um código retórico poético, esvazia-se de vez sua voz dissonante em prol de uma coletividade e em cujo valor encontra-se posta a desvalorização do individual. Longe da entificação biográfica de um Gregório de Matos revolucionário, do qual todos os poemas a ele atribuídos – frutos de apógrafos ou textos de segunda mão, circulantes no seu espaço e tempo – fossem incontestes fruto de uma figura histórica, o relegar de toda uma poesia à manipulação do código retórico em voga não nos descredencia a questionar se o mesmo procedimento não poderia ser usado em Sor Juana Inés de la Cruz, contemporânea de Matos e de Vieira, ou nos espanhóis Góngora e Quevedo. Obviamente que a falta de uma publicação deixa espaço mais que amplos para a defesa em contrário, porém essa abertura “autoral”, aliada à “biografia” do licenciado Rabelo projeta, a nosso ver, uma espécie de conspiração tardo-positivista dos ideólogos (neoliberais) que, dogmatizando gerações, insuflam a “ficção” gregoriana nos pósteros, aliando uma releitura bakhtiniana diagonal e “forçosa” da “carnavalização” ao poeta (ou poesia) baiano perpetrada pelas faculdades de Letras. Parece que a separação da poesia atribuída à pessoa biográfica já havia sido superada. O mesmo James Amado, em seu “códice”, já ironizava quando da publicação atribuída do poema “À morte do Padre Vieira”, chegando ele mesmo a afirmar, seguindo Araripe Júnior, que sua edição seria “um novo códice apógrafo da

época chamada Gregório de Matos” (AMADO, 2010, p. 18). “Época” (Amado, Araripe), “Poesia” (Hansen, Moreira), “Biografema” (Haroldo de Campos) são, em maior ou menor grau, tentativas de se desvencilhar da pessoa “física”. Porém, repensar Gregório como uma “função” autoral que se atualiza – em um presente que o colore das nuances ideológicas dos grupos que dele se valem – não nos parece crime lesão, uma vez que em toda a história viu-se a recuperação de “heróis” que justificassem procedimentos políticos ou culturais.

Para ler-se a “rubrica” Gregório de Matos é necessária a substituição da “autoria” pelo *estilo* “no sentido forte do termo” (HANSEN, 2004, p. 32); do psicologismo personificado pelo manuseio de práticas codificadas por uma coletividade, por se atentar à *agudeza* e à *arte engenhosa*, por entender o papel da recepção dos grupos sociais do período, às modificações das retóricas greco-latinas escolasticamente adequadas e emuladas pelos letrados no “Corpo místico” do Império português.

Em seus textos, Hansen descreve a forma cultural, mental e material, específica da centralização monárquica da “política católica” portuguesa, e a ordenação teológico-política e retórico-poética de sua jurisprudência, fundamentada nos pressupostos da metafísica escolástica, aplicada à definição e à orientação da ética católica na luta contra Maquiavel, Lutero, Calvino, a Torah, o Alcorão e a sempre alegada “barbárie” e “selvageria” de negros e índios. De acordo com esses pressupostos, as práticas letradas luso-brasileiras dramatizam e presentificam a substância divina enquanto mimetizam a sacralidade católica do poder real compreendido como fundamento e garantia do “bem-comum”. (CUNHA; LAUDANNA, 2019, p. 10)

A maneira de entender-se o período chamado de barroco por Hansen, resumida por suas apresentadoras, deixa patente a impossibilidade de recuperar os objetos da pesquisa “em esquemas dedutivos e apriorísticos com que os intérpretes costumeiramente os transformam em exemplos de valores e normas de seu tempo”. (CUNHA; LAUDANNA, 2019, p. 11) Assim procura João Adolfo Hansen acompanhar como cada época produz suas tópicas, como se organiza culturalmente com seus sistemas simbólicos. Para isso, exclui o conhecido barroco por dedutivo e apriorístico (wolffliniano e neokantiano), por romantizado e anacrônico, por modernizado, reciclado e aplicado onde não tinha razão de ser.

No engenho de invenção – ou na concatenação de dispositivos retóricos coletivizados – existe o que os “estudiosos do barroco” tanto elogiam, como o artifício, a ornamentação e exuberâncias caracteristicamente barrocas. Pregando uma análise

horaciana do *delectare* para a poesia seiscentista, o crítico admite, todavia, o ornamento que vem à tona no período, tomado o primeiro plano, embora já fosse subsidiário nos “classicismos”, termo sem aspas em sua argumentação. Agora, na época de Gregório de Matos, “a ornamentação propõe-se como central e, com ela, o prazer”. (HANSEN, 2004, p. 54)

Porque a codificação do *delectare* não está fixada primordialmente como prazer intelectual advindo do entendimento de temas razoavelmente ornamentados. (...), mas como prazer sensível dos procedimentos ornamentais com que os temas são desenvolvidos. Em outros termos, no engenho da invenção e no artifício da ornamentação. (HANSEN, 2004, p. 54)

Para um crítico que sempre censurou o uso de categorias evolutivas e idealistas é de surpreender que existam modificações no papel do sensível ante o intelectual, e que o que forma um modelo, preceito ou tópica acabasse por guardar “resíduos de outros tempos, como ocorre em programas da arquitetura, da escultura, obras de talha e pintura, principalmente na região de Minas Gerais e Goiás, no século XVIII e no século XIX.” (CUNHA; LAUDANNA, 2019, p. 12)

Em termos poéticos, pois é do estudo das belas-letas do colonialismo baiano que Hansen parte, no artifício ornamental da poesia, pois as imagens expressivas “dirigem-se a vários sentidos, muito sensorialmente” (HANSEN, 2004, p. 374), o que importa é “o processo poético e o resultado da transferência verbal, e não o termo transposto, apenas” (HANSEN, 2004, p. 374). A transposição metafórica produz resultados semanticamente arbitrários, embora não seja uma técnica regada por preceitos, “uma vez que o poeta não aliena o procedimento abstraindo o termo metafórico de seu termo próprio”, nem tampouco “aliena o termo próprio do figurado, autonomizando a este como elemento meramente ornamental, acessório.” (HANSEN, 2004, p. 374). Assim, poderíamos sugerir, como o fez Christopher Lund (1972, p. 78) que a agudeza, as ambiguidades, os trocadilhos, as distrações circunstanciais e menores da poesia do século XVII tornaram-se em preocupações maiores dos poetas, pois as “possibilidades da Razão faziam muito mais atraente as sutilezas do que a simplicidade.” (LUND, 1972, p. 78) Ademais, é nesse século que Gracián faz um tratado sobre a agudeza. Muito mais, cremos, que reflexo de um sistema colonizador de matizes católico-absolutistas, as produções agudas e engenhosas modificariam gradualmente o clima estético (PLANCARTE apud LUND, 1972, p. 78), sejam essas caracterizadoras nomeadas de barroco, maneirismo, culteranismo, etc. O que

constatamos é que há uma diferenciação “artificial”, como diria Mendez Plancarte (Apud LUND, 1972, p. 78) para a poesia de Sor Juana, “*un creciente intensificación y complejidad de los elementos intelectuales, sensoriales, técnicos y expresivos.*”

Essa beleza e complexidade caracterizadoras pelo procedimento, por nossa conta, barroco, são, em conclusão de Hansen, devidas às negociações ou partilhas de paradigmas temporais e culturais daquela época, vivenciadas pelos integrantes – poeta e público – e graças à experiência cultural articuladas na recepção do “horizonte de expectativas”, de Jauss. Partindo disso, um poema pode praticamente significar algo totalmente distinto entre públicos do século XX e do século XVII. Para João Adolfo Hansen, a solução poderia ser,

Considerar a prática seiscentista da metáfora incongruente como interação entre poeta e público, que ativam uma experiência comum refratada e interpretada segundo várias posições hierárquicas, pode evitar a autonomização a-histórica de sua estrutura e o consequente anacronismo da interpretação. (HANSEN, 2004, p. 375)

Ou seja, só haveria interpretações “autorizadas” caso o leitor da poesia Gregório de Matos tivesse consciência das práticas relacionais entre o público da época e o poeta manipulador do código, quando as metáforas significantes para o ouvinte seiscentista fossem ativadoras de experiências comuns, impossíveis para um leitor contemporâneo. O texto, desse modo, pararia de significar, fechando-se em um claustro de onde quaisquer tentativas interpretativas, não realizadas por alguém detentor de um conhecimento prévio dessas instâncias, estaria fadado ao anacronismo de leitura.

Afonso Ávila, por sua vez, tentou uma leitura mais amplificada do período e buscou colocar sempre em relevo a função social que desempenhou o barroco na poesia, sempre “associada às demais artes na estrutura das grandes elaborações de síntese de estilo de vida e de época que eram as monumentais festas rituais e coletivas.” (ÁVILA, 2011, p. 11) Procurando entender essa “função social”, já indicava que a poesia circulava e convivia pela sociedade mineira e baiana “através de uma oralidade musicada”, de “transcrições manuscritas, como terá acontecido certamente a Gregório de Matos, que inclusive se acompanhava da viola, e a outros poetas seus contemporâneos” (ÁVILA, 2011, p. 12). Correndo de mão em mão, esses textos, a exemplo do que aconteceria mais tarde com as *Cartas Chilenas*, circulavam-se por um público, certamente mais abrangente do que os quinhentos exemplares das *Obras*

de Cláudio Manoel da Costa, desenhando-se caminhos entre os populares e projetando-se como uma possibilidade além da performance entre poeta e público. Obviamente que havia os obstáculos alfabetários, condição por certo grande em uma sociedade como a colonial brasileira. Contudo, “A poesia encontraria, não obstante isso, veredas disseminatórias que a tornariam bem cultural de circulação notavelmente quantitativa na colônia barroquizada.” (ÁVILA, 2000a, p. 227) A comunicação seria feita sob formas mais factíveis de reprodução. Além da copiagem manuscrita – como foram feitas as *Soledades* de Góngora, mesmo a Espanha não possuindo o “problema” da imprensa – haveria a difusão mnemônica oral e auditiva, além do cultivo corporativo de outeiros e academias.

Gregório de Mattos, que não teve edição especial de seu estudo em vida, há-de ter explorado tais possibilidades ou ter sido consumido em algumas dessas vias de relação poeta/público leitor ou audiente, notadamente na sua fase propriamente baiana, brasileira, tropicalizada. (ÁVILA, 2000a, p. 227)

O mesmo “barroco estradeiro” (ÁVILA, 2000a, p. 225) que influenciaria sobremaneira as composições plástico-tectônicas do período, circularia oralmente e em manuscritos pelas camadas sociais, cujos estilemas ibéricos em princípio, lusitanos em sua aportagem jesuítica, mas adequados às novas terras produziram força poética, em vez de tão somente reproduzir uma semiótica desdobrada em signos libertos. Acomodação primeira em busca de uma franca autarquia das formas. (ÁVILA, 2000a, p. 221) Nota-se, assim, que a relação do poeta com seu público imediato já fora pensada, estando, portanto, nas considerações de Affonso Ávila.

Poderíamos rapidamente concluir que, além de os estudos de Hansen serem de importantíssima pertinência aos estudiosos do século XVII e XVIII, de suas manifestações culturais, de seus códigos retóricos, ou seja, um dos estudos mais exaustivos na questão “anti-barroca”, propulsora, devido a isso, de uma “escola” crítica, são eles também, concordando com Moser (2013), generalizados demais.

Embora a periodização do barroco, incluindo o que Walter Moser (2013, p. 235) chama de “fabricação exógena do próprio conceito”, seja um caso extremo, cada periodização é, em certa medida, uma construção retrospectiva. Qualquer produção do conhecimento histórico é guiada por interesses contemporâneos do historiador. A “construção” do barroco, e independente que o homem do século XVII não soubesse que assim seria chamado, tornou-se uma verdade no horizonte histórico

contemporâneo, de modo que o que vem a chamar-se barroco, ampliando-se às formas limítrofes e aos estilos aparentados, é hoje uma realidade crítica, ou como disseram Carla Mary S. Oliveira e André Cabral Honor (2019, p. 11)³²⁸, optando pela escolha do termo barroco em seu livro:

Para o bem ou para o mal, o termo Barroco é conhecido e identificado pela população brasileira. Trocá-lo por categorias linguísticas, por vezes quase incompreensíveis até mesmo para leitores já iniciados na arte, pode até ser uma boa ferramenta metodológica para chegar a uma análise mais precisa da obra, entretanto cremos que é hora de parar de escrever apenas para os pares e tentar um público mais amplo.

Além disso, o crítico imputa anacronismo, romantismo e positivismo (além do já citado neoliberalismo) como erros crassos, crimes de lesa-majestade. Seu conservantismo neo-retoricista, em questão historiográfica, ressoa um Escarpit com o qual seu tão citado Jauss polemizou nessa matéria, lembrando um horizonte fechado de leitores/plateia e uma reincorporação dos preceitos aristotélicos como o modo certo de ler-se as manifestações setecentistas. Ademais, o próprio romantismo de que Hansen vale-se para criticar os conceitos de autor, originalidade, expressão pessoal é o termo chave do libelo acusatório nos campos investigativos de Gregório de Matos e do barroco. Interessante notar que ele mesmo diz que os escritos do suposto Gregório de Matos são uma “obra-prima”, conceito romântico vinculado ao “gênio” do século XIX. Deslize “anacrônico”, contudo, mais do que justificável. Concordando com Walter Moser (2013), Hansen usa o termo romantismo com tanta imprecisão quanto acusa os estudiosos de usarem o termo barroco.

Há que se salientar, ainda, que João Adolfo Hansen, juntamente com Marcello Moreira, organizou a primeira edição crítica dos poemas atribuídos a Gregório de Matos e Guerra. Seu ensaio de 2006, “Barroco, neobarroco e outras ruínas” (primeiramente publicado em 2003) já adiantava³²⁹, em partes, o trabalho de seu colega no estudo dos códices gregorianos. A coleção, em cinco volumes, compila o *corpus* poético colonial atribuído ao poeta baiano. Adicionado a isso, o V volume traz um aprofundadíssimo estudo sobre o trabalho de crítica textual, a história da filologia

³²⁸ A dupla organizou o livro **O Barroco na América Portuguesa**: Novos Olhares. João Pessoa: Editora do CCTA-UFPB; Sevilla: Universidad Pablo de Olavide/ EnRedARS, 2019.

³²⁹ “Ainda são necessárias mais pesquisas, como a de Marcello Moreira, que determinem as diferenças culturais das integrações produzidas na Colônia pela análise de seus meios materiais e suportes institucionais, de suas correspondências e fluxos internos, das iniciativas grupais e pessoais de letrados e artesãos do século XVII.” (HANSEN, 2006, p. 25)

de base lachmanniana no Brasil, a crítica a seus disseminadores, procurando constituir os procedimentos analíticos e filológicos de que se valem para a edição do *Códice Asencio-Cunha*. As convenções retóricas são exaustivamente explanadas para mostrar a poesia como prática simbólica de um período não a refletindo realisticamente, mas sendo uma construção cujas tópicos retórico-poéticas preencheriam as interpretações das personas poéticas. Descarta-se, definitivamente, qualquer interpretação psicologista. O trabalho é, possivelmente, o mais aprofundado documento teórico-crítico em termos filológicos da poesia gregoriana.

A voz de Gregório de Matos, ou da psicologia biográfica na qual insistem em estudá-lo, consegue com essa monumental publicação, fazer-se ouvida. Há que elogiar esse importante trabalho do reconhecido professor. Procurando fazer uma leitura fora dos caracterizadores barrocos costumeiramente propugnados por outros debruçados no Boca do Inferno, João Adolfo Hansen mostra que o pensamento barroco, expondo sua face oposta – a da negação dos constructos provenientes das reciclagens de poetas marginalizados – também projeta-se como uma potência crítico-discursiva de uma leitura que “Não é “mais verdadeira” nem “verdadeira”, mas *outra*.” (HANSEN, 2006, p. 11)

PARTE V – A RELEITURA BARROCA DAS AMÉRICAS

6 A OPÇÃO BARROCA

Tomamos aqui a noção de barroco como uma realidade teórica válida e aplicável às caracterizações de dois novos mundos que se desdobravam à margem e apesar do Ocidente europeu. A exploração de matriz portuguesa e espanhola conformou espaços, em princípio alargados, de suas próprias ideologias contrarreformistas, de manutenção de homens e almas, de intervenções físico-espirituais sobre as instâncias detentoras do poder em novo solo, conquistando-as, proscrevendo-as ou, simplesmente, eliminando-as. Em maior ou menor grau, e dadas as especificidades do amplo território a ser convertido em um Novo Mundo, ambos os empreendimentos – lusitano e espanhol – configuraram suas atuações implantando uma espécie de transplantação em que se deviam adequar, por força da violência, os entes sem vez e voz aqui sobreviventes. Os regimes escravocratas, aumentando sobremaneira o fluxo de entidades provindas de outras plagas – cuja ancestralidade foi-se encorajada ao esquecimento – observaram que a manutenção e subjugação do outro para realizar sua empresa exploratória era mais do que lucrativa e aos seus olhos necessária: confirmava o poder e a consequente ascensão daqueles que queriam prosperar em uma nova terra, muitas vezes esses desagregados das filiações reinóis ou tidos como párias ao sistema que, de certa forma, procuravam perpetuar.

Era o barroco. O mesmo barroco paradoxal, aquele conformista e conservador estado da arte no qual se refletiam as instância discursivas do poder aristocrático e clerical; aquele que reiterava a magnitude de El-Rei ou das coroas de além-mar; naquele em que os signos do poder real, papal e caudilho eram vistos como marcas, carimbos ou chancelas de uma anterioridade e autoridade dos antepassados conquistadores de glórias, como a comunicar aos povos sobre o estatuto da nova terra, da vida em que se desenvolviam os entes miscigenados e sempre socialmente desprovidos dos louros que só a ascendência europeia direta seria a garantidora, de que um poder mais alto alevantava-se significando em festas cívico-religiosas, na arquitetura dos prédios oficiais, que se queriam símiles dos europeus do período, mas que foram suavizados nas adequações geográficas do lado de cá. Era o barroco. Relido nos interstícios em que se projetava uma vontade de arte diluidora das austeridades características, advindas do Ocidente, para vestir-se das cores tropicais, dos motivos índios, das soluções mulatas, do sincretismo vivo nas manifestações dos habitantes das senzalas, cientes esses de que um poder simbólico maior os conectava

aos lugares de onde forçosamente foram retirados. Seus avós clamavam agora em signos novos, em linguagem rica, disfarçada é verdade dos donos da cidade e do poder, mas língua franca corrente entre a maioria, público fatalizado, mas não calado, pois o que seus senhores poderiam ver como silêncios pacíficos ante a norma controladora revelou-se uma fala de permanência de outros saberes. Era o barroco mantido nas arquiteturas religiosas do período seiscentista e setecentista, uma forma de linguagem aberta aos motivos da flora vicejante, aos ícones religiosos pré-colombianos ressurgidos em santas católicas, de ascendência tradicionalmente europeia pelas talhas e penas do renascimento caucasiano, mas muitas vezes barroquizadas na linguagem bíblica dos iletrados em que se podiam ver a cultura mesclada ainda garantidora dos resquícios dos cultos de outrora. Era o barroco dos anjos aleijadinhos, das tríades angelicais homenageando os escravos do Mestre Lisboa, aprendizes e consumidores da obra de seu professor. Nas fachadas das pequenas e concorrentes irmandades, as muitas pequenas igrejas dispostas, como em um teatro ao céu aberto das cidades barrocas mineiras, enfrentam ainda hoje o espectador contemporâneo, abrindo-se, assim que se passam os pórticos sacros, em um microcosmo religioso desafiante aos olhos pelas colunas internas, óticas ilusórias elevando-nos aos céus cromatizados pelo local, pela resistência e inscrição do homem barroco nesse teatro lúdico. Barroco da linguagem artificiosa, da engenhosidade que, mesmo circulante entre os manipuladores dos códigos retórico-poéticos, mostrava a singularidade dos mestres setecentistas a informar, em tropicalismos nossos, novas e curiosas soluções aos versos de Góngora, poeta vilipendiado pelos pares espanhóis, pelos séculos enclausurado até ser relido pelos novecentistas, muito embora sejam os barrocos do Novo Mundo os primeiros a defendê-lo. Barroco dos debates culteranistas entre célebres letrados do mundo ibero-americano, engendrando defesas apaixonadas mesmo na Metrópole do excelso padre jesuíta, gênio retórico disputado por duas historiografias, com a monja mexicana enclausurada entre a Igreja e a inveja de Sor Filotea, amiga do poeta-sobrinho Singüenza y Góngora, protótipo lezamesco do senhor americano barroco. Esse mesmo momento americano, barroquizado pela influência dos colonizadores e conquistadores, revestia-se de cores e discursos que minavam o poder da cidade letrada, inserindo a realidade americana e sua expressão no rol das disputas comandadas tanto aqui, pelos condestáveis travestidos em vice-reis e seus braços,

quanto do lado de lá do Atlântico, fazendo as investidas letradas serem – mesmo que não consideradas – pelo menos terem sido realizadas.

A condição é barroca, portanto. A sua leitura, ou releitura, foi um aspecto contemporâneo quando as condições estavam dadas: retomada dos primeiros excursos dos ensaístas ibero-americanos aliada à constatação da desagregação do homem perante os horrores da Segunda Grande Guerra. Mais do que isso: um apelo à pesquisa das formas artísticas como referenciadoras dos dilemas travados ante a hegemonia em que se constituíam alguns países e nossas próprias formas de expressão, também uma ascensão vanguardista que questionava as formas poéticas museologicamente sedimentadas, perpetuando-se em exercícios poemáticos cujas sensorias alienavam o pensamento nascente amarrando-o na ingênua consciência que recusava-se em ver a poesia em ato, em inquições, em perguntas sobre a condição da *poiesis* em um lugar fora do eixo dos embates, relegando-nos a um terceiro-mundismo que se deveria prostrar-se, agradecido. Agora não era mais a metrópole colonizadora e exploradora dos bens e riquezas, sintetizada em Ibéria. A condição do americano teimava em secundarizá-lo ante os Estados Unidos. Relia-se nossa expressão como rica e peculiar, como percepção que se adequava no seu local de cultura e produzia, potenciando-se da absorção de elementos exógenos trazidos pelo colonizador em formas multifárias do viver artístico. Mais do que releituras, nossa condição barroca privilegiada desdobrava-se em alinhamentos parentais, conformando procedimentos poético-artísticos aliados à pesquisa da cultura ou dos resquícios deixados e realimentados pelas poéticas nascentes do pensamento barroco.

Cuba e Brasil: países que, dadas as enormes diferenciações em todos os quesitos, vão promover tal releitura barroca. Nessa comparação há muito de similaridades. As mesas acadêmicas em todos os anos têm sido visitadas por teóricos que visam discutir nossas relações com o barroco histórico, nossa ascensão barroca contemporânea. O americano toma para si o barroco, apropria-se de seus elementos caracterizadores, extirpando dos manuais histórico-literários noções caracterizadoras de um passado morto. Relendo-o, o reinventa. O faz responder, o barroco, por muito das agruras salientadas em diversos simpósios e nomenclaturas, em livros e teses doutorais: subalternidade, hibridismo, colonização/decolonização, terceiro-mundismo, etc. Quase todos os teóricos e pensadores da contemporaneidade neobarroca americana, provenientes da segunda metade do último século, esbarram na tríade

cubana, aprofundando suas teorizações e procurando ver nas produções de Alejo Carpentier, Severo Sarduy e Lezama Lima um reflexo poético advindo das considerações de uma produção barroquizada, contaminada positivamente pela exploração do americano anterior. Criou-se, por essa leitura literária do barroco, aliada às transformações epocais que os séculos de sedimentação exploratória propiciaram, um procedimento barroquizante alicerçado por outros grandes nomes, contemporâneos ou não, de autores que se dedicaram ao estudos das raízes do que hoje se chama o americano. Produziu-se uma enorme fortuna crítica do lado cubano do debate. Nossa humilde tarefa será colocar o lado brasileiro, por mais que, quando assim o fazemos, dá-se a impressão de um identitarismo segregado, de uma vaidosa disputa teórico-crítica pela teoria mais correta, a que mais desse conta da validação expressiva do americano – cubano ou brasileiro – como a real de fato. A verdade é que assim não é. Os três escritores cubanos sempre viram com simpatia as manifestações luso-brasileiras, elencando, como mostramos, ícones artísticos brasileiros como representantes desse americanismo barroco. A disputa, parece-nos, fica mais no campo da crítica diluidora, sempre na leitura cubana como a “principal”, muitas vezes ficando a teorização avilana como nota de rodapé.

Aqui, por uma questão de escolha, exploraremos a construção teórica barroca de Affonso Ávila, enfatizando suas escolhas para com um barroco múltiplo, de arte total. Seu microcosmo mineiro expandir-se-á em valoração de estilo e conformidade vivencial para outros páramos, como o dos vizinhos hispânicos, ou o barroco de matriz lusitana e europeia. Sempre que possível, serão cotejadas as figuras cubanas no alinhamento ou não com o desenvolvimento teórico do poeta mineiro.

6.1 A TRÍADE CUBANA

A América Ibérica, espaço privado socialmente do ordenamento determinante e tradicional das Metrôpoles europeias constitui-se como dona de um barroquismo que não repete aquele da Espanha e Portugal, pois como disse Barboza Filho, nosso barroco não é a reafirmação gnóstica da tradição, como na península ibérica, mas

Forma de vida e ambiente criado pelo trágico encontro das raças e povos arrancados de suas origens, obrigados a liquidar a coerência de seus sistemas e significados metafísicos para conviverem e sobreviverem numa imensidão hostil. (BARBOZA FILHO, 2000, p. 15)

Barroco europeu como acumulação sem tensão e assimetria sem plutonismo (LEZAMA LIMA, 1988, p. 79), veio com a conquista de novas terras elaborar-se como braço católico tridentino, projetando a força imperial dos reinos ibéricos em desapropriações culturais dos autóctones; veio, por outro lado, a somar-se com as memórias dos locais, criando formas outras de expressão e inventando-se, tensionado pela palavra e pela ação, pela norma e pela adequação. A tradição ibérica, contraditória e polissêmica foi, como disse Rubem Barboza Filho (2000, p. 402) inflacionada pela América, produzindo um barroco particular, distinto, “expressão direta de um espaço ampliado, imenso, inapreensível pela antiga imaginação do *kósmos*, e que nasce sobrecarregado de sonhos, esperanças e utopias.” Desafio movediço, essa América questiona a espacialidade limitada e “fechada” do europeu, inquirindo pelo signo exótico de suas especificidades geográficas o assombro somatório que seu corpo fragmentado, embora enorme e quase ilimitado, deixava nas impressões vagas dos iberos com seus quadros conceituais, os grandes mistérios que lhes escapariam por séculos.

O espanto e admiração iniciais prosseguem vivos durante todo o período da conquista espanhola e do movimento mais tardio da expansão portuguesa. Mas associam-se rapidamente à dor, maculando as primeiras imagens. A massa impressionante de cordilheiras e montanhas, a vastidão das planícies, o gigantismo dos rios, próprios de uma natureza hiperbólica e arrogante, é tanto o lugar da aventura messiânica, da sôfrega busca de tesouros, quanto do desenraizamento, da solidão, da morte súbita e besta. Nada parecia obedecer a nada nesta natureza desconhecida, desordenada e dissipadora, espécie de útero aberto que abrigava, na mesma proporção, a crueldade da solidão e as promessas de abundância. (BARBOZA FILHO, 2000, p. 403)

Uma paisagem em que prolifera a abundância, paisagem criadora de cultura, como disse Lezama Lima, parte do imaginário cultural em que os cronistas americanos salientarão como identidade, sobretudo em Cuba. Uma mesma paisagem sonhada como *locus amoenus*, que é transformada pela crônica de Colombo em abundância, mostra seu outro lado, o modelo antagônico da carência já aludido por Inca Garcilaso de la Vega (1985b, p. 205): “*Y con ser la tierra tan rica y abundante de oro y plata y piedras preciosas, como todo el mundo sabe, los naturales de ella son la gente más pobre y mísera que hay en el universo*”³³⁰. De fato, com os instrumentos

³³⁰ “E com a terra sendo tão rica e abundante em ouro, prata e pedras preciosas, como todos sabem, os nativos dela são as pessoas mais pobres e miseráveis do universo.” (Tradução nossa).

da cultura hegemônica, o Inca falando a partir da norma estatuída cria uma imagem confluyente de uma moderna resposta americana. Embora quisesse fazer a riqueza espanhola prosperar a partir de seu Peru, o Inca elabora o primeiro texto crítico americano (ORTEGA, 1992, p. 29). Textos críticos, operações de se colocar em crise as formas herdadas, os códigos inseridos pela hegemonia discursiva. Apropriações que se validavam pela manutenção e manipulação dos signos vigentes, tentativas que, desde o Inca e Poma de Ayala, mostravam-se como instrumento do poder político, pluma convertida em instrumento de combate e instrução.

A nova cultura seria feita de mesclas e transplantes, por exemplo, nos enxertos assombrosos projetando a árvore barroca descrita por Garcilaso: “*que han hecho injertos de árboles frutales de España con los frutales del Perú, y que sacan frutas maravillosas con grandísima admiración de los Indios*”³³¹ (VEGA, 1985b, p. 260) mostram que como as frutas são os homens: enxerto, mescla, mestiçagem (ORTEGA, 1992, p. 45). Obviamente que há que se contraditar a visão organicista (e biológica) cara ao crítico peruano, como a que por exemplo ofereceu Echeverría e sua proposta de ler-se a mestiçagem a partir da codigofagia, como veremos adiante. Contudo, nessa terra eleva-se o homem barroco. Entre carências e abundâncias prepara o relato utilizando-se da escritura como construção de seu mundo, como o incário traduzido por Garcilaso, inscrevendo-se pelos códigos da tradição hegemônica em uma história, uma tradução cultural, uma reconstrução do sujeito americano como um novo sujeito histórico. (ORTEGA, 1992, p. 55).

Relatando ou interpretando fatos e engendrando uma teia discursiva, tal história poderia ser vista, seguindo a linha de O’Gorman (1992, p. 18), como produtora de entidades históricas. Essas entidades, produzidas ou confirmadas pelo olhar do seu leitor, entronizam-se como privilegiadas no processo de releitura. A estratégia em ver-se o barroco do alto do século XX, recuperado pelas sendas da similitude com a época da colonização – página multissêmica comandada pela inscrição *criolla* – e atualizado em discursos implantadores de explicações pátrias teve no Brasil e na América hispânica sua interpretação. Notar como esse barroco proliferou-se em atuações discursivas as mais várias, relê-lo como parte integrante do paideuma americano foi uma das possibilidades de aplicação da teoria avilana, primeiramente desenvolvida no âmbito mineiro, mas depois alargada a outros recônditos vizinhos.

³³¹ “[...] que enxertaram árvores frutíferas da Espanha com árvores frutíferas do Peru, e que produzem frutos maravilhosos com grande admiração dos índios.” (Tradução nossa)

Se não há uma época de “*complicación y contradicción interior más variada que la de lo barroco*”³³², como disse Picón-Salas (1958, p. 99) referindo-se ao barroco hispânico, talvez não seja demais afirmar que o estilo também no Brasil e em Cuba revelou-se propenso a ver-se em sua dinâmica expressiva os traços contraditórios e altamente complexos coadunados a procedimentos vivenciais do período. Na Europa, o barroco pode até ser visto como uma variante renascentista, pelo desenvolvimento intensificado do aspecto individualizante do homem, produto do Renascimento,

Pero en América se trataba de una cuestión de vida o muerte, de ser o no ser. Y de esta situación nacen las opuestas interpretaciones que se han venido dando acerca de un barroco hispánico, de Indias o de la América Ibérica, para comprender también el Brasil. (ROGGIANO, 1994, p. 3)³³³

Essas interpretações ou releituras quase sempre tiveram caráter eurocêntrico, que viam nas manifestações ibero-americanas tentativas de símiles mal resolvidas de modelos europeus. Muitas delas, no entanto, buscavam verificar nas adequações em vista da maior liberdade desfrutada em relação à Metrópole uma integração entre o vário e o díspar, projetando um barroco-resistência à busca do estável, representado pelas formas providas da Europa.

Saber para criar. Mais do que nomear as coisas em um paraíso adâmico, como pareceu querer Alejo Carpentier, o processo criativo também permitiu aos pósteros leitores do século XX uma ontologia da criação, a partir do modelo readaptado e integrado às nações que surgiam. Nessas interpretações, a arte nasceria como vontade de liberação, o que não chama a atenção o fato de estar no cerne dos discursos pátrios pós-Independência: aquilo que nos diferencia revela a força da resposta expressiva que damos ao Velho Mundo. As letras em que se organizava a cidade letrada ibero-americana, se por um lado chancelava a norma instituída e o status da Metrópole, por outro, autonomizava o desenvolvimento dos *criollos* letrados, da intelectualidade colonial, bem como faziam circular, em suas variantes escritas os modelos oralizados para além dos simples versos de entretenimento. Escritura como lugar de poder da classe dominante, mas que em suas fissuras revelavam os próprios limites desse tipo de poder.

³³² “[...] complicação e contradição interna mais variada do que a do barroco.” (Tradução nossa)

³³³ “Mas na América era uma questão de vida ou morte, de ser ou não ser. E dessa situação nascem as interpretações opostas que se deram sobre um barroco hispânico, das Índias ou da América ibérica, para compreender também o Brasil.” (Tradução nossa)

O barroco, apesar de sua aversão aos movimentos desestabilizadores, apesar de sua tentativa mantenedora do discurso hegemônico centrado na religião, na política e na linguagem perpetuadora dos ideais do império (IRIARTE, 2017, p. 266), foi arrancado de sua vertente historicizada, quando jazia nas páginas historiográficas das literaturas ibéricas e das nações ibero-americanas, para ser adaptado como procedimento revolucionário. Os escritores miravam no barroco principalmente as possibilidades críticas que, reavaliado, trazia à atualidade.

Uma América “barroca desde sempre” que enfatizava sua natureza exuberante, mas também sua condição expressa em insólitos, absurdos ao olhar eurocêntrico, conjugando histórias de povos aos folclores locais. Folclore: “*palabra que, en América Latina, debe pronunciarse con tono grave y fervoroso*” (CARPENTIER, 2007, p. 23)³³⁴ respondendo pela concepção de uma realidade que escapava ao limitado europeu; barroco da diferença, mesmo que pintado pelos signos do exotismo em Carpentier. Barroco dorsiano ressurgido pela vertente do real maravilhoso referindo-se às situações que a paisagem do continente engendrava na imaginação dos nossos, latência barroquista recolocada pela ensaística e ficção de Alejo. Maravilhoso que pressupõe uma fé, concebida na possibilidade de alteração milagrosa da realidade, “de uma revelação privilegiada da realidade, de uma revelação inabitual ou especialmente favorecedora das inadvertidas riquezas da realidade” e de “uma ampliação das escalas e categorias da realidade, percebidas com particular intensidade em virtude de uma exaltação do espírito que o conduz a um modo de ‘estado limite’.” (CARPENTIER, 2014, p. 9) Esse estado inequívoco não pode ser produzido por laboratório por “magos de baixo custo”, mas nossa capacidade barroca o engendra. Transplantado para a ficção, torna-se forma de leitura dessa realidade outra, e comparando-se às distopias que os estados autoritários fariam desse Éden, projeta-se como vertente do absurdo infelizmente perpetrado por autocratas uniformizados.

Lo real maravilloso, en cambio, que yo defiendo, y que es lo real maravilloso nuestro, es el que encontramos al estado bruto, latente, omnipresente en todo lo latinoamericano. Aquí lo insólito es cotidiano, siempre fue cotidiano [...] y si nuestro deber es el de revelar este mundo, debemos mostrar, interpretar las cosas nuestras. Y estas cosas se presentan como cosas nuevas a nuestros ojos. La descripción es ineludible, y la descripción de un mundo barroco ha

³³⁴ “[...] palavra que, na América Latina, deve ser pronunciada com tom grave e fervoroso”. (Tradução nossa).

de ser necessariamente barroca, es decir, el qué y el cómo en este caso se compaginan ante una realidad barroca [...]. (CARPENTIER, 2007, p. 148)³³⁵

O dever do romancista é de revelar esse mundo barroco, com uma “*prosa barroca, forzosamente barroca, como toda prosa que ciñe el detalle, lo menudea, lo colorea, lo destaca, para darle relieve y definirlo.*” (CARPENTIER, 1976, p. 35)³³⁶ Sua descrição, seu “*nombrar las cosas*” é sua escolha de releitura do americano, passando para isso por uma “teoria da novela”, uma novelística que comportasse o mundo do milagre, a simbiose possibilitadora de barroquismos. A América transforma-se em “*la narración de encuentros, la clarificación de etnias, mestizajes, músicas, ritmos y abrazos; toda una conjunción imaginativa y real.*” (DÓNOAN, 1988, p. 25)³³⁷ Essa teoria da novela passa pelos contextos carpentierianos, como o racial, na qual temos a “*Convivencia de hombres de una misma nacionalidad pertenecientes a distintas razas*” e das discriminações raciais “*imposibles de concibir en Europa*”³³⁸ (CARPENTIER, 1976, p. 21); contextos econômicos, ou “*la coexistencia en el continente de sistemas que van desde el más abierto feudalismo hasta el más brutal capitalismo, pasando por el socialismo.*”³³⁹ (PUÉRTOLAS, 1988, p. 85); contextos cômicos e seu “*universal-sin-tiempo*” (CARPENTIER, 1976, p. 22), unindo crenças animistas com as modernas e europeias; os contextos políticos, representados na luta contínua pela liberdade e pela fé na revolução; os contextos burgueses ou a precariedade das burguesias “nacionais”. Os contextos de distância e proporção, a natureza gigantesca das extensões geográficas e naturais, o espanto dos europeus ante ela; os contextos naturais: uma natureza primitiva e ainda não domesticada, com as suas catástrofes periódicas; a incompatibilidade cronológica; os contextos culturais: massas analfabetas e minorias altamente cultas; os contextos linguísticos: a extraordinária mistura de línguas e suas peculiaridades. Contextos culinários e a

³³⁵ “O real maravilhoso, por outro lado, que defendo, e esse é o nosso real maravilhoso, é aquele que encontramos no estado bruto, latente, onipresente em toda o latino-americano. Aqui o insólito é cotidiano, sempre foi cotidiano [...] e se o nosso dever é revelar esse mundo, temos que mostrar, interpretar as nossas coisas. E essas coisas são apresentadas como coisas novas aos nossos olhos. A descrição é inevitável, e a descrição de um mundo barroco deve ser necessariamente barroca, ou seja, o quê e o como neste caso se combinam com uma realidade barroca.” (Tradução nossa)

³³⁶ “[...] prosa barroca, necessariamente barroca, como toda prosa que circunda o detalhe, o torna pequeno, o colore, o destaca, para realçar e definir.” (Tradução nossa).

³³⁷ “[...] a narração de encontros, o esclarecimento de etnias, mestiçagens, músicas, ritmos e abraços; toda uma conjunção imaginativa e real.” (Tradução nossa)

³³⁸ “Convivência de homens de uma mesma nacionalidade pertencentes a raças distintas” (...) “impossíveis de se conceber na Europa” (Tradução nossa)

³³⁹ “[...] a coexistência no continente de sistemas que vão do feudalismo mais aberto ao capitalismo mais brutal, passando pelo socialismo” (Tradução nossa)

cultura do milho ou da pimenta; de iluminação: “*Todo novelista latinoamericano debería estudiar cuidadosamente la iluminación de sus ciudades. Es un elemento de identificación y de definición.*”³⁴⁰ (CARPENTIER, 1976, p. 31). Isso tudo, somado a sua teorização sobre o real maravilhoso “*habrá de definirmos al hombre americano*” (CARPENTIER, 1976, p. 20). Ademais, procura Alejo Carpentier, nessa teoria da novela, uma forma épica que integrasse literatura e consciência política, pois “*Para nosotros se ha abierto, en América Latina, la etapa de la novela épica – de un epos que ya es y será nuestro – en función de los contextos que nos incumben.*” (CARPENTIER, 1976, p. 39)³⁴¹ Todos os seus romances são históricos, uma visão dialética da história que, com narrativas cheias de revoluções, aludem ou prescrevem “A Revolução”. Procura, dessa forma, recontar o passado, subvertê-lo à sua vontade, inscrever o americano, ente antes esgotado pelos “costumbrismos” locais em consciência histórica reveladora de suas raízes mistas. Seu tempo histórico foge do documental. Criado pela narrativa, encarna um povo e um continente que através dos séculos necessitaram da distância e do desapego para reconhecer-se em sua terra (NUDELSTEJER, 1996, p. 140); com o substrato épico fornecido pelo Caribe, propôs uma forma narrativa épica nova, em cujo epos sobrepujam-se os tempos e espaços, em uma “ficção escrita como se ela fosse história”. (YOUNG, 1983, p. 33 Tradução nossa)³⁴² O Caribe, lugar onde primeiro pisou-se foi apocalíptico desde Colombo a Carpentier³⁴³. O início da ficção americana começa nele. A partir desse lugar fundacional, Carpentier retira e reflete uma América do exagero, das maravilhas, das revoluções dos escravos haitianos, matéria moldada pelo maravilhoso à ficção, à releitura.

³⁴⁰ “Todo romancista latino-americano deveria estudar cuidadosamente a *iluminação de suas cidades*. É um elemento de identificação e definição.” (Tradução nossa, destaque do autor)

³⁴¹ “Para nós, na América Latina, abriu-se o palco do romance épico – de um epos que é e será nosso – em função dos contextos que nos concernem.” (Tradução nossa)

³⁴² A citação completa é: “*The basis of Carpentier’s method of composition, therefore, is not that he exploits history in order to produce fiction, but rather that his fiction is written as if it were history.*” [A base do método de composição de Carpentier, portanto, não é que ele explore a história para produzir ficção, mas sim que sua ficção é escrita como se fosse história.] (Tradução nossa)

³⁴³ Diz Echevarría (1977, p. 25): “*It was in the Caribbean that Europeans first set foot in the New World, and it was there that the first European settlements were established. It was therefore in the Caribbean that the particular problematics of Latin American culture and history began to take shape. Colonialism, slavery, racial mixture and strife, and consequently revolution and independence movements all occurred first in the Caribbean.*” [“Foi no Caribe que os europeus pisaram pela primeira vez no Novo Mundo e foi lá que os primeiros assentamentos europeus foram estabelecidos. Foi, portanto, no Caribe que as problemáticas particulares da cultura e da história latino-americanas começaram a se delinear. Colonialismo, escravidão, mistura racial e conflito e, consequentemente, movimentos de revolução e independência ocorreram primeiro no Caribe.”] (Tradução nossa).

A prática novelística de Carpentier rendeu-lhe um lugar no rol dos mais importantes prosadores ibero-americanos do século XX, sendo, talvez “*el primero de los novelistas en tratar conscientemente de asumir la experiencia latino-americana en su totalidad, por encima de las efímeras variantes regionales y nacionales.*” (NUDELSTEJER, 1996, p. 131)³⁴⁴ Alejo Carpentier, com o seu barroco telúrico, promovido sobre as contextualidades do “homem americano”, pode reler a América, releitura barroca a partir de uma prosa riquíssima em que eventos históricos associam-se às características das culturas múltiplas, do contato entre mundos, da extraordinária simbiose barroca que aqui proliferou.

Outra leitura proposta foi, como sabemos, a de José Lezama Lima. Esse poeta que “*ha tomado la historia, la cultura, el mito y hasta la misma experiencia personal como posibilidad creativa.*”³⁴⁵, como disse Óscar Collazos (1987, p. 379), já sabia que o barroco era uma forma de leitura de nossa condição, nossa expressão. Quando Lezama Lima realizou as cinco conferências no Centro de Altos Estudos do Instituto Nacional, em Havana, sobre o que seria depois o ensaio *A expressão americana*, já tinha em mente que um uso desenfreado e universalizado do termo “barroco” invadira os mais diversos aspectos da arte. Imputavam-se características formais, vindas desde a sistematização de Wölfflin, às considerações variadas e ahistóricas, como as de Eugenio D’Ors, um tipo de abuso do barroco, percebido por Theodor Adorno³⁴⁶.

Assim, “até algum crítico excedendo-se na generalização afirmava que a terra era clássica e o mar barroco.” (LEZAMA LIMA, 1988, p. 78), indicando a apropriação do barroco e sua generalização a ponto de perder o sentido (ZAMORA; KAUP, 2010, p. 1)³⁴⁷. Como disse Roberto González Echevarría (2010, p. 555), “*What lezama wants to draw attention to with his joke (no doubt aimed to Eugenio D’Ors) is the fact that the Baroque has been turned into a catchall in our century.*”³⁴⁸ Contudo, o mesmo Lezama

³⁴⁴ “[...] o primeiro dos romancistas a tentar assumir conscientemente a experiência latino-americana em sua totalidade, acima das variantes regionais e nacionais efêmeras.” (Tradução nossa).

³⁴⁵ “[...] tem tomado a história, a cultura, o mito e até a mesma experiência pessoal como possibilidade criativa.” (Tradução nossa)

³⁴⁶ Em seu *Der mißbrauchte Barock* (In: **Ohne Leitbild**. Frankfurt: Parva Aesthetica, 1973.) escreveu Adorno: “*Die allgemeine Rede vom Barock ist Ideologie im genauen Sinn falschen Bewußtseins, gewalttätige Vereinfachung der Phänomene, deren Propaganda sie besorgt.*” (p. 136) [“O discurso do Barroco em geral é ideologia, no mesmo sentido da falsa consciência, simplificação violenta dos fenômenos, utilizada por sua propaganda.”] (Tradução nossa)

³⁴⁷ “*For Lezama, the Baroque had been appropriated and generalized to the point of meaninglessness.*” [Para Lezama, o Barroco havia sido apropriado e generalizado a ponto de perder o sentido.] (Tradução nossa).

³⁴⁸ “O que Lezama quer chamar a atenção com sua piada (sem dúvida dirigida a Eugenio D’Ors) é o fato de o Barroco ter se transformado em um balaio em nosso século.” (Tradução nossa)

Lima apropria-se do barroco, romanticamente, colocando-o no contexto histórico americano como dispositivo de leitura cultural do Novo Mundo. Sua crítica ao barroco universalista dorsiano não veio tão jocosa a ponto de antes – sobretudo em “O segredo de Garcilaso” (1937) – ter ao mestre catalão tecido elogios.³⁴⁹

Resgatando um Góngora ocultado por séculos, os novecentistas transformaram-no em “curiosidade barroca”. A geração de 1927 espanhola venceu o debate, mas provocou, principalmente com Dámaso Alonso uma leitura simplificada do poeta espanhol, leitura que Lezama Lima negava, pois o que queria era um Góngora novamente obscuro, criado à maneira lezamiana, potentor de metáforas complexas. O Góngora de Lezama está no cerne de sua teoria barroca.

Compreensivelmente, após a guerra entre Espanha e Estados Unidos ligou, como falamos acima, a América espanhola à antiga metrópole. No século XX houve uma enxurrada de peninsulares mudando-se para a ilha – mais de 300 mil, como nos conta Echevarría (2014, p. 219) –, isso sem falar na Guerra Civil Espanhola, na qual lutaram inúmeros cubanos, guerra essa que possibilitou a aproximação de Lezama com Juan Ramón Jiménez e com María Zambrano.

Essa atenção concedida à Espanha tem um viés político: o espanhol era um antídoto para a influência dos Estados Unidos na vida política e cultura de Cuba, uma afirmação de identidade cubana. A volta a Góngora foi um modo de aferrar-se ao elemento irredutivelmente espanhol, ao “intraduzivelmente” espanhol. (ECHEVARRÍA, 2014, p. 220)

Lezama Lima buscou no idioma gongórico uma afinidade com sua poética, pois afins eram os dois poetas em seus caracterizadores biográficos – ambos marginalizados e lidos praticamente pelo público hispanófono; ambos detentores de um hermetismo em que ressoa que “Somente o difícil é estimulante” (LEZAMA LIMA, 1988, p. 47), como uma paisagem que vai em direção a um sentido. Foi nesse “idioma Lezama” e na paisagem do Novo Mundo que o poeta buscou a expressão americana inserindo seus conceitos de imagem como promovedoras do nosso espaço gnóstico,

³⁴⁹ Em especial quando se refere à filiação de Lorrain a Turner e aos impressionistas realizadas por D’Ors. (CF. D’ORS, Eugenio. **Lo barroco**. p. 106-112) Nas palavras de Lezama Lima: “No entanto, d’Ors traça com justeza a linha das filiações: Lorrain, Turner, os impressionistas.” (LEZAMA LIMA, 1996, p. 77). “O segredo de Garcilaso”. In: LEZAMA LIMA, José. **A dignidade da poesia**. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Editora Ática, 1996. Caso seja a jocosa crítica lezamiana endereçada a Eugenio D’Ors, como insiste Echevarría (2010), a verdade é que o crítico espanhol nunca escreveu tal frase. O que encontramos foi um D’Ors elogiando o mar barroco e o porto, o qual mudaria a sublimidade do mar em beleza. (CF. D’ORS, Eugenio. *Lo barroco*. p. 108) Possivelmente, seja esse, portanto, mais um dos grandes (e belos) “equivocos” de Lezama Lima.

diálogo entre a natureza e cultura. Ou como disseram Leonor e Justo Ulloa (1998, p. 365):

Es decir, que lo que impulsa su concepción del paisaje americano es precisamente ese diálogo entablado entre la naturaleza y la cultura, entre el contrapunteo de textos provenientes del archivo americano y la concepción misma del poeta.³⁵⁰

Barroco substancializado derivado da poética da contradição. Como tudo se perdeu, inclusive a natureza, tudo pode ser redimido, salvo, na sobrenatureza da imagem. Seu senhor barroco integra e faz convergir características amplas de outros retratos, uma soma de fragmentos singularizados na busca contínua pelo conhecimento. Não o frio barroco sem tensão e plutonismo dos europeus, mas ligando-se aos ibéricos, um barroco “romântico proclamado como a origem hispânica da modernidade, uma modernidade fora de ritmo com o resto do mundo ocidental.” (ECHEVARRÍA, 2014, p. 234) Como anota o mesmo autor (2014, p. 235):

É um gesto de desafio; resgatar o elemento mais vilipendiado da tradição espanhola, aquilo que foi o suprasumo do mau gosto, o inaceitável para além das fronteiras da língua, e instalá-lo na origem da cultura latino-americana.

Gesto de desafio que permite ver o barroco mais como cultura de vida que como estilo formal. De estilo plenário, suas formas despertam ao chegar ao solo americano, recipiente que faz os elementos entrar em ebulição, compondo novas formas, lutando por novos espaços escriturais. Na barroquizante ensaística do “etrusco” Lezama Lima, perfila-se o fértil fluxo de sua escritura. De um barroco tenso e plutônico, desanda-se pelo banquete literário (LEZAMA LIMA, 1988, p. 90) – o que nos recorda a descrição carpentieriana dos contextos culinários –, iniciando seu festim com Dominguez Camargo, Sor Juana, Fray Servando, Singüenza y Góngora, apresenta-nos como convivas ao banquete barroco da mesma abundância que Julio Ortega surpreendeu na obra lezamiana. Onde há barroco, houve rebelião. Aleijadinho, Kondori e Sor Juana o comprovam pelo retorcimento da linguagem barroca libertária em verso, prosa ou esculturas. José Martí vem entregue como o iniciado e o iniciador do conhecimento poético da imagem, sintetizando “o calabouço de frei Servando, a

³⁵⁰ “Em outras palavras, o que move sua concepção da paisagem americana é justamente esse diálogo entre natureza e cultura, entre o contraponto dos textos do arquivo americano e a própria concepção do poeta.” (Tradução nossa).

frustração de Simón Rodríguez, a morte de Francisco de Miranda”, mas também “o relâmpago das sete intuições da cultura chinesa, que lhe permite tocar, pela metáfora do conhecimento, e criar o rodamoinho que o destrói” (LEZAMA LIMA, 1988, p. 132). Da mesma forma que José Cemí herda o conhecimento da imagem do mestre Oppiano Licário no final do *Paradiso*, o senhor barroco, sintetizado em muitas figuras, passa a tocha da libertação aos pósteros.

Composta assim sua leitura americana a partir de seu complexo pensamento, a América como lugar outro em que se é possível a execução do espaço gnóstico, um espaço barroco reivindicado como nosso. Como disse Collazos (1987, p. 383):

La proeza de Lezama se hace doble cuando verificamos que sin estar trabajando con esquemas de eficacia racional e interpretativa, una América oscura y olvidada, despreciada o codificada se sale de su zona y de su sumergimiento para dárseos de nuevo como acontecimiento cultural irremediabilmente nuestro.³⁵¹

Promove assim sua dicção barroca abarcadora (ORTEGA, 1994, p. 21), fina estratégia que, embora exalte uma tradição hispânica que ele mesmo constrói, revela uma América ampla e profunda que a nós brasileiros também contempla. América como espaço privilegiado, como disse Saúl Yurkievich (2002, p. 816) “*donde va a consumarse el encuentro de los mitos de occidente con los precortesianos, la transfusión mítica que posibilitará un nuevo renacimiento o sea la génesis de nuevos mitos.*”³⁵² Sua sobreescritura da voz barroca reverbera, da voz letrada autoriza uma resolução poética – seu ensaísmo barroco – com a qual reorganiza o sentido e significado americanos. Tal forma do Barroco, “*por eso, no es un estilo sino una metamorfosis, que discurre entre máscaras de la identidad plural y voces de la mezcla cultural polifónica*” (ORTEGA, 2010, p. 286)³⁵³. À língua barroca, em plena maturidade em nosso solo, deve-se a sua tese de nosso modo de representação. Nossa visão do passado já não seria historicista, mas mitopoética: interpretando a tradição, faz dela uma leitura crítica e criativa. Na obscuridade de seu raciocínio “*Tratar de interpretarlo*

³⁵¹ “O feito de Lezama se duplica quando constatamos que, sem trabalhar com esquemas de eficácia racional e interpretativa, uma América sombria e esquecida, desprezada ou codificada, sai de sua zona e de sua submersão para se devolver a nós como acontecimento cultural irremediavelmente nosso.” (Tradução nossa)

³⁵² “[...] donde vai se consumir o encontro dos mitos do Ocidente com os pré-cortesianos, a transfusão mítica que tornará possível um novo renascimento, ou seja, a gênese de novos mitos.” (Tradução nossa)

³⁵³ “[...] por isso, não é um estilo, mas uma metamorfose, que corre entre máscaras de identidade plural e vozes da mistura cultural polifônica.” (Tradução nossa)

*es más que hazaña peligrosa*³⁵⁴, como disse Eloísa Lezama Lima (1987, p. 19). Contudo, se aceitarmos o convite como estímulo provocativo do difícil, poderemos entender que sua releitura barroca das Américas – de teor essencialmente poético – rende-nos profícuas constatações em como o pensamento barroco agiu na América Ibérica, produzindo considerações em que a teorização perpassa o campo poético e descamba tanto nos poemas quanto na prosa do escritor, em especial em seu *Paradiso* – forma poética do *Bildungsroman* cubano em que a ilha é celebrada pelos manjares de seus senhorios barrocos. Sua leitura barroca está ligada mais ao mundo e ao horizonte de experiência da vida do que a modismos estéticos. Como lembrou Gerardo Oviedo (2020, p. 80)

[...] es preciso admitir que lo que se afirma del Barroco americano concierne a la disposición hermenéutica profunda – a la matriz interpretante – de una cultura nacional surgente o potencial –proyectiva, utopizada –, más que a una condición literaria o estética en general.³⁵⁵

“*Si el Barroco es menos un estilo estético que una metamorfosis cultural*” – prossegue Oviedo (2020, p. 83), “*la forma letrada naturata deviene energía hermenéutica naturans*.”³⁵⁶ Tal dispositivo que permite metamorfosear-se em coisa criada para a coisa que cria seria um princípio ontológico que refletiria a diferenciação entre o centro (Metrópole) e a periferia condicionada pelas imanências textuais alternativas. No centro dessa dinâmica está a mistura, a mescla de possibilidades advindas de experiências distintas, do entrelaçamento discursivo, biológico, cultural chamado por muito tempo de mestiçagem, hibridismo e correlatos. Lendo o barroco americano pela chave ética de Bolívar Echeverría, temos que mais além das misturas de ordem físicas e organicistas – como a árvore barroca – há uma aproximação de ordem semiótica: uma codigofagia, pois “*la vida de las culturas ha consistido siempre en procesos de imbricación, de entrecruzamiento, de intercambio de elementos de los distintos subcódigos que marcan sus diferentes identidades*.” (ECHEVERRÍA, 1998, p. 81)³⁵⁷ Para ele, a mestiçagem é uma interpenetração de códigos.

³⁵⁴ “Tratar de interpretá-lo é mais do que uma façanha perigosa.” (Tradução nossa)

³⁵⁵ “[...] é preciso admitir que o que se afirma do barroco americano diz respeito à profunda disposição hermenêutica - a matriz interpretativa - de uma cultura nacional emergente ou potencial - projetiva, utópica -, mais do que a uma condição literária ou estética em geral.” (Tradução nossa)

³⁵⁶ “Se o Barroco é menos um estilo estético do que uma metamorfose cultural” (...) “a forma letrada *naturata* torna-se a energia hermenêutica *naturans*”. (Tradução nossa)

³⁵⁷ “[...] a vida das culturas sempre consistiu em processos de superposição, entrelaçamento, intercâmbio de elementos dos diferentes subcódigos que marcam suas diferentes identidades.” (Tradução nossa)

Son los criollos de los estratos bajos, mestizos aindiados, amulatados, los que, sin saberlo, harán lo que Bernini hizo con los cánones clásicos: intentarán restaurar la civilización más viable, la dominante, la europea; intentarán despertar y luego reproducir su vitalidad original. Al hacerlo, al alimentar el código europeo con las ruinas del código prehispánico (y con los restos de los códigos africanos de los esclavos traídos a la fuerza), son ellos quienes pronto se verán construyendo algo diferente de lo que se habían propuesto; se descubrirán poniendo en pie una Europa que nunca existió antes de ellos, una Europa diferente, “latino-americana”. (ECHEVERRÍA, 1998, p. 82)³⁵⁸

Na teoria estética de Lezama Lima, o novo carrega o arcaico. A autonomia intelectual transcende a consumação “antropofágica” para reverter-se em uma originalidade epistemológica. Pela vertente de Echeverría, a mestiçagem é vista como chave dialógica, na qual os códigos e subcódigos se adequam à sobrevivência de entidades díspares em todos os ramos do saber e do viver. Sendo o lugar americano um espaço gnóstico aberto, revelador de uma “potência recipiendária do que é nosso” (LEZAMA LIMA, 1988, p. 181), pode, como observou Oviedo (2020) ser reconfigurado na imanência do poder receptor que, longe de estabilizar-se ou “*de descansar en una mitología de la conciliación cultural*”³⁵⁹ (GRÜNER, 2011, p. 274), “nasce e renasce orientado para o cultivo de si mesmo como o mito almejado e postergado da língua.” (OVIEDO, 2020, p. 85) Na gestação de seu “Senhor barroco”, escolhe para nomear tal personagem o pronome “senhor”, e como espaço geopoético a ilha – sinédoque do reino americano, entre o cognoscível e o oculto – metaforizada nas figurações barrocas representativas do senhorio, como Oppiano Licario, o pai de Cemí, a matriarca matanzera, pois como disse Goytisolo (1976, p. 159)³⁶⁰ “*Todos los heroes de Paradiso, desde el cocinero Juan Izquierdo a Oppiano Licario, parecen poseidos de la misma pasión metafórica, cultista y barroca que el autor.*”

Nessa escolha, projetada no ensaio que ficcionaliza a América, expressa em signos barrocos autênticos, porque tensos e plutônicos, e afirmada em seu *Magnus Opus*, não estaria a mesma binaridade polarizada pela Casa Grande/Senzala, Tabaco/Açúcar, Próspero/Caliban? Esse senhorear-se nas figuras barrocas implicam

³⁵⁸ “São os crioulos das camadas inferiores, mestiços, índios, amulados, que, sem saber, farão o que Bernini fez com os cânones clássicos: tentarão restaurar a civilização mais viável, a dominante, a europeia; eles tentarão despertar e então reproduzir sua vitalidade original. Ao fazê-lo, ao alimentar o código europeu com as ruínas do código pré-hispânico (e com os restos dos códigos africanos dos escravos trazidos à força), serão eles que logo se verão construindo algo diferente do que haviam proposto; descobrir-se-ão construindo uma Europa que nunca existiu antes, uma Europa diferente, “latino-americana”.” (Tradução nossa)

³⁵⁹ “[...] de descansar em uma mitologia da conciliação cultural” (Tradução nossa)

³⁶⁰ “Todos os heróis de *Paradiso*, do cozinheiro Juan Izquierdo a Oppiano Licario, parecem possuídos da mesma paixão metafórica, cultista e barroca do autor.” (Tradução nossa).

uma escolha política, uma cartografia dos avatares que se mostram senhores do saber, “*invocando un dominio de la experiencia ética y estética en lugar del poder en su sentido ordinario*”, como percebeu Duchesne-Winter³⁶¹ (2008, p. 20). As polaridades cunhadas por Fernando Ortiz, Gilberto Freyre e Fernandez Retamar enfocavam justamente o conflito, o saber de que há culturas dominantes e dominadas, vitoriosos e vencidos. Contudo, e a explicação do senhorio barroco já dá conta disso, em Lezama Lima o senhor, não em oposição ao servo ou escravo, mas implicando uma capacidade de reconhecer os elementos que devem ser mantidos para que o espaço prospere, admite também os não (necessariamente) ricos, como apontou Cintio Vitier (Apud DUCHESNE-WINTER, 2008, p. 16). A categoria senhorial extrapola, no caso lezamiano, o conceito econômico.

América ficcionalizada que fala a língua barroca, atualização crítica de um passado pela vertente poética. Espaço concebido metaforicamente como ápice consumado no mito da linguagem inaugural barroquizada pela responsividade. Barroco da rebelião *criolla*, índia e negroide cuja reconfiguração mística apela mais aos sentidos que à racionalidade. Nesse descentramento, reengendra-se a América nossa, perfilando-se pelos arrabaldes assistemáticos do sistema lezamiano. Em um barroco de gula enciclopédica “*todo lo ingurgita. Cultura ávida, abierta y colecticia, procede por hibridaciones. Con porosa plasticidad, todo lo trasplanta, todo lo aclimata, todo lo asimila.*” (YURKIEVICH, 1996, p. 250)³⁶² A arte barroca revolucionária americaniza-se, exigindo uma modernidade permanente, “uma modernidade “outra”, fora dos esquemas progressistas da história linear. O barroco é para Lezama, a nossa meta-história, a que se coloca fora do desenvolvimento do Logos hegeliano.” (CHIAMPI, 2010, p. 9)

Esse barroco da expansão, possível graças à potência recipiendária e não a um mimetismo receptivo, brando e simples, será visto pela conversão teórica neobarroca de Severo Sarduy: barroco da concentração, da disrupção. (ORTEGA, 1994, p. 76).

Através de caminhos distintos cruzaram-se, ao longo do último século, discursos que tanto insistiram na persistência do barroco histórico, buscando pontes

³⁶¹ “[...]invocando um domínio da experiência ética e estética, em vez de poder em seu sentido comum.” (Tradução nossa).

³⁶² “[...] tudo o engolfa. Cultura ávida, aberta e coletiva, ela avança por meio de hibridizações. Com plasticidade porosa, tudo transplanta, tudo aclimata, tudo assimila.” (Tradução nossa).

com o seiscento-setecentismo, como a busca por uma ressemantização operatória, funcional, como a dobra leibniziana proposta por Deleuze, capaz de fazer mais apreensível o caráter polimorfo da Modernidade (FIGUEROA SÁNCHEZ, 2007, p.45). O barroco assim revisitado descamba para um neobarroco encarando, como teorizou Severo Sarduy, uma nova instabilidade. Pensando nos múltiplos fenômenos culturais, o neobarroco – de uma releitura cosmogônica kepleriana efetivada pelo poeta cubano – transforma-se em uma “idade”, um “gosto” caracterizador de nosso tempo, ou ainda um conceito *“análogo de empleo estratégico que enriquece el debate Modernidad-Posmodernidad y complejiza la tensión entre globalidad desterritorializada y culturas locales”*³⁶³ (FIGUEROA SÁNCHEZ, 2007, p.45).

Por algum tempo viu-se o barroco como expressão dos códigos metropolitanos, descambando em uma classicização do período – a experiência colonial letrada seria barroca única e exclusivamente como um prolongamento extensionista das práticas de poder, culminando em uma escrita periodologicamente “clássica”, esvaziando todo pressuposto responsivo e libertário que se pretendeu construir para o termo –, o que projetou uma nova canonização e consequente menoscabo dos escritos que não se filiassem a essa estrutura reflexa, esse “esquema de dependencia expresiva.” (MORAÑA, 1998, p. 40) Aludindo a outra corrente, Mabel Moraña já havia percebido e teorizado por um barroco não mimético que, fundacional, encerraria a condição mestiça e original dos povos americanos. Essa outra perspectiva, (de caráter também obviamente ideológico como a “clássica”, revisitando pelo viés liberalista burguês práticas novecentistas (MORAÑA, 1998, p. 39)) enfocou-se em uma “extensão metafórica” do termo barroco (Curiosidade barroca/ real maravilhoso) ultrapassando a mera canonização historiográfica e relendo o barroco (e a América) a partir de uma apropriação crítica e ideológica sobre o termo. Barroquismo significaria tanto a exuberância geográfica, com suas abundâncias, quanto a instabilidade política das classes que se sedimentavam e exigiriam participação político-econômica mais relevante, como a dos *criollos*. De qualquer forma, o abandono da releitura barroca como símile reflexa dos sistemas europeus em decadência e a consequente avaliação da realidade americana a partir de seus pressupostos sociais, como os letrados ibero-americanos potenciando os códigos herdados a partir de suas manipulações contextuais, seria a possibilidade de ler-se a

³⁶³ “[...] análogo de emprego estratégico que enriquece o debate Modernidade-Pós-modernidade e complica a tensão entre a globalidade desterritorializada e as culturas locais.” (Tradução nossa)

apropriação barroca como uma textualidade fundacional, como uma resposta subversiva às práticas de poder colonial implantados pela Ibéria. Como resume Mabel Moraña (1998, p. 50)

Si es cierto, entonces, que en América rigió un “Barroco de estado”, teatralización y alegoría del poder imperial, y que a través de sus códigos se expresaron los intelectuales orgánicos de la Colonia, no es menos cierto que una ideología emergente, que con el tiempo consolidaría un proyecto político-económico alternativo, comienza a expresarse y a representar su condición social a través de los mismos modelos expresivos del dominador, pero articulados a conflictos diversos, y redimensionados estéticamente en textos que hoy reclaman una nueva lectura.³⁶⁴

A tríade cubana, “*escritores ellos mismos*” (MORAÑA, 1998, p. 40) repensou e, a seu modo, utilizou-se dessa metáfora barroca como reclamadora de uma nova leitura. Podemos dizer que Severo Sarduy seja o mais universalista dos três, pois não enfocou exclusivamente sua teorização no barroco novomundista, mas em âmbito cósmico, astronômico. Estudiosos como Lois Parkinson Zamora incluem Severo Sarduy como participante de um espaço barroco como desestabilizador dos centros, pois Sarduy entendeu o neobarroco como conscientemente artificial e paródico, travestido dos signos para a incorporação discursiva dos lugares marginais.

Sarduy, Lezama Lima y Carpentier, están hermanados en su utilización del espacio barroco para establecer un complejo móvil de constelaciones culturales e históricas. Aunque la valoración de los tres escritores varía notablemente, cada uno reconoce el impulso barroco de desplazamiento y descentralización, ampliación e inclusión. (ZAMORA, 2020, p. 17)³⁶⁵

A ausência da ideia de unidade da arte do século XX, verificada por Sarduy, separa-nos das pontes estabelecidas com o período seiscento-setecentista, no qual “*la multiplicidad y la inconstancia eran apenas el correlato de una centralidad que se estaba perdiendo*”³⁶⁶. (FIGUEROA SÁNCHEZ, 2007, p. 47). Situado em Paris desde seus 23 anos – sem nunca mais retornar à ilha – Severo Sarduy aproximando-se do

³⁶⁴ “Se é verdade, então, que um “barroco de Estado” reinou na América, teatralização e alegoria do poder imperial, e que os intelectuais orgânicos da Colônia se expressaram por meio de seus códigos, não é menos verdadeiro do que uma ideologia emergente, que com o tempo consolidaria um projeto político-econômico alternativo, passa a se expressar e representar sua condição social através dos mesmos modelos expressivos do dominador, mas articulados a diversos conflitos, e esteticamente redimensionados em textos que hoje demandam uma nova leitura.” (Tradução nossa)

³⁶⁵ “Sarduy, Lezama Lima e Carpentier, unem-se no uso do espaço barroco para estabelecer um complexo móvel de constelações históricas e culturais. Embora a avaliação dos três escritores varie acentuadamente, cada um reconhece o impulso barroco de deslocamento e descentralização, ampliação e inclusão.” (Tradução nossa)

³⁶⁶ “[...] a multiplicidade e a inconstância eram apenas o correlato de uma centralidade que estava se perdendo” (Tradução nossa)

pós-estruturalismo e das questões de narrativização de experiências, objetos e artefatos culturais próprios da cultura globalizada – sobretudo na década de 1980 – vai recolocar em termos literários sua teorização neobarroca. A “*causalidad acrónica*” (SARDUY, 1999, p. 1196) de suas *retombées* permitiram-no observar ressonâncias de alguns modelos científicos e sua vinculação à produção artística e simbólica que engendravam, e vice-versa. A Teoria da Relatividade produziria uma arte neobarroca, um barroco contemporâneo fora das premissas caracterizadoras da época colonial. Como o cosmos, “*la obra artística no está centrada, no tiene emisor identificable o privilegiado, no tiene principio ni fin, es pura expansión de signos*”.³⁶⁷ (FIGUEROA SÁNCHEZ, 2007, p. 47). Neobarroco, portanto, ponto de continuidades sucessivas, longe de uma estabilidade do sujeito. Agindo assim

Sarduy thus reconstituted the American Baroque once again, doing so in France during the 1970s and 1980s, having left Cuba in 1960 after the revolution to study art in Paris, where he stayed. Sarduy's concerns were neither Old World nor New World Baroque as such, but rather Baroque strategies of “artificialization” in language and literature, and their Neobaroque uses. (ZAMORA e KAUP, 2010, p. 10)³⁶⁸

Deslocado o barroco sarduyano das intenções identitárias, contudo, sua teorização barroca não deixa de ser um gesto de recuperação. Seu exílio revela ao mesmo tempo uma ansiedade de regresso e uma tentativa de superação da carência (ECHEVARRÍA, 2017, p. 28), um barroco do artifício, linguagem funcional, não natural. O “sujeito metafórico” lezamiano, na teorização de Sarduy, “*si no desaparece, por lo menos se metamorfosea*.”³⁶⁹ (ECHEVARRÍA, 2017, p. 146). O *Big Bang* é equivalente à psicanálise lacaniana. Se em Lezama o banquete barroco (as eras imaginárias, os textos) é o que move o sujeito metafórico, em Sarduy é o mecanismo da linguagem. Acreditando que a metáfora barroca identificava-se, lacaniamente, com a repressão – um modo radicalmente diferente de supressão – cobrindo a falha em que se erige o ser, Sarduy teoriza o objeto ausente (metonímico) confundido com a metáfora.

[...] la metáfora barroca se identificaría con un modo radicalmente diferente de la *supresión*, que consiste en un cambio de estrutura; la *represión*

³⁶⁷ “[...] a obra artística não é centrada, não tem emissor identificável ou privilegiado, não tem começo nem fim, é pura expansão de signos.” (Tradução nossa)

³⁶⁸ “Sarduy reconstituiu assim o barroco americano mais uma vez, fazendo-o na França durante as décadas de 1970 e 1980, tendo deixado Cuba em 1960 após a revolução para estudar arte em Paris, onde se instalou. As preocupações de Sarduy não eram nem o Velho Mundo nem o Novo Mundo barroco como tal, mas sim estratégias barrocas de “artificialização” na linguagem e na literatura, e seus usos neobarrocos.” (Tradução nossa)

³⁶⁹ “[...] se não desaparece, pelo menos se metamorfoseia.” (Tradução nossa)

(*Verdrangung/refoulement*). Es en el plano del sistema Inconsciente donde se desarrolla íntegramente esta operación, mediante la cual se encuentran empujados o mantenidos a distancia los representantes de representaciones ligados a ciertas pulsiones. En la medida en que se identifica con una organización de la carencia “originaria”, la represión pone en acción un funcionamiento de tipo metonímico que implica la fuga indefinida de un objeto de pulsión; pero, en la medida en que a través del síntoma deja entrever un regreso de lo reprimido – el síntoma es su significante en la economía de la neuroses –, se confunde *exactamente* con la metáfora. (SARDUY, 1999, 1235)³⁷⁰

O desejo, o impulso de cobrir essa falha e a maneira como é coberta estão em função daquela mesma ausência que é reprimida ao cobri-la. O preenchimento desse vazio tem um funcionamento metonímico, de encadeamento de significantes. “*En términos cosmológicos – diz Echevarría (2017, p. 148) – el movimiento de los astros (metonimia) configura un sistema planetario que encubre (metáfora) el vacío de la explosión inicial*”³⁷¹. O americano seria a ausência, a carência sobre a qual se criaria uma cultura “*que siempre parece estar engastada sobre el cero del comienzo*”³⁷². (ECHEVARRÍA, 2017, p. 149). A cultura, simulando que não há falta, cria-se a si mesma. O ser transforma-se em uma hipóstase da retórica, produto da linguagem, não fonte emanadora dela. A teoria barroca do americano, em Sarduy, é uma rememoração de códigos funcionais que se desbordam desde os textos coloniais e, atualizados, encontram ou ressoam os séculos, eles mesmos criação contemporânea.

Podemos atentar a essa americanidade do barroco na figura privilegiada do Conde de Lautréamont. Escrevendo uma carta aos autores de Lautréamont austral – Monegal e Perrone-Moisés – o autor de *Cobra*, “leitor assíduo de Lacan” (MAURANO, 2011, p. 238) localiza o pertencimento americano na divisão subjetiva da nomeação do conde apócrifo (*L’Autre*), como se Ducasse, ao “subverter o código da poesia e o de uma retórica normativa da época, também tivesse querido subverter a noção de

³⁷⁰ “[...] a metáfora barroca seria identificada com um modo de *supressão* radicalmente diferente, que consiste em uma mudança de estrutura; a *repressão* (*Verdrangung / refoulement*). É no nível do Inconsciente que essa operação se desenvolve plenamente, por meio da qual os representantes das representações vinculadas a determinadas pulsões são impelidos ou mantidos à distância. Na medida em que se identifica com uma organização da falta “originária”, a repressão põe em ação um funcionamento de tipo metonímico que implica a fuga indefinida de um objeto da pulsão; mas, na medida em que por meio do sintoma permite vislumbrar um retorno do reprimido - o sintoma é seu significante na economia das neuroses - se confunde *exatamente* com a metáfora.” (Tradução nossa, destaques do autor)

³⁷¹ Em termos cosmológicos, o movimento dos astros (metonímia) configura um sistema planetário que oculta (metáfora) o vazio da explosão inicial. (Tradução nossa)

³⁷² “[...] que sempre parece estar definida sobre o zero do começo.” (Tradução nossa)

sujeito, seu pertencimento a uma língua e a um lugar.” (SARDUY, 2014, p. 117) Tal código estaria “diacronicamente” esboçado por Sarduy a partir da utilização de termos como classicismo, romantismo e barroco.

O classicismo corresponderia ao predomínio do Outro, tomado como um horizonte de referência. O romantismo privilegiaria o sujeito barrado, dividido, (\$), que coincidiria com a figura do herói romântico. O barroco estaria mais bem referido pelo objeto *a*, objeto posto entre parênteses, inarticulável em definitivo por ser relativo ao objeto perdido no surgimento da função desejante. Objeto que por evocar gozo, funciona como causa de desejo. Tal objeto imantado pelo desejo, permanece como resíduo do grande Outro, constitui-se como o que dele caiu. (MAURANO, 2011, p. 239)

Irlemar Chiampi vê nessa retomada sarduyana o barroco como reciclagem de formas, dinamizando “esteticamente o amontoado inútil dos saberes acumulados”. É usar, para produzir beleza ou prazer o repertório obsoleto e “desacreditado de leis e premissas” que “a imaginação barroca converte em metáforas”, reciclando-os. Benjaminianamente, o cenário barroco, liberado por Sarduy do processo histórico e do encadeamento causal, é “o espaço de alegoria, do manejo de fragmentos que dizem o “outro” na ágora do texto) (CHIAMPI, 2010, p. 63). Esses depósitos de linguagem transpõem-se em citações, linguagem metafórica e metonímica, alicerçando em sua estrutura um desvelamento sinuoso, retorcido do discurso universal (o Grande Outro), pois “Uma vez passado como citação textual, ao espaço simbólico, o depósito da linguagem científica adquire uma nova energia.” (SARDUY, 2014, p. 120). Dessa forma, “o barroco deixa de ser um movimento ou época para ser uma categoria simbólica que tem significância relativamente e \$ e A.” (CHIAMPI, 2010, p. 61) O signo eficaz barroco, para Sarduy é “o que permitiu o manejo de toda a textualidade precedente, sua atividade de releitura das escrituras, o manejo dos enunciados, dos fragmentos que são como a câmara de eco de tudo o que precede.” (CHIAMPI, 2010, p. 64)

Em Lacan, o pensador que dizia que na “Finura da alíngua – eu me alinho mais do lado do barroco.” (LACAN, 2008, p. 114) pôde Sarduy apoiar-se para concluir que o barroco é uma questão de linguagem e que “*tras inversión lacaniana del signo, ese language se convierte en un tejido semiológico que produce la realidad.*”³⁷³ (IRIARTE, 2017, p. 217)

³⁷³ “[...] após a inversão lacaniana do signo, essa linguagem torna-se um tecido semiológico que produz a realidade.” (Tradução nossa)

Inventando o neobarroco Severo Sarduy reinventa o latino-americano como potência, como representação cuja negatividade reincidiria em toda segunda metade do século XX, - exclusão, negação, sequestro, ou como disse Valentín Díaz (2010, p. 43)

La presencia de Sarduy en Francia y, con él, el nacimiento del neobarroco, funciona como descubrimiento de las fuerzas excéntricas de la modernidad que el punto de vista latinoamericano (en tanto descentramiento, ruina de la dicotomía centro-periferia) alberga como potencia.³⁷⁴

Seu principal encontro com Lezama Lima e com o barroco deu-se a partir de Paris. Vendo o esvaziamento das categorias essencialistas do barroco, acabou por tentar preenchê-las com novas versões da modernidade, como a simulação, o simulacro, o travestimento, a negação dos modelos. Exigiu-se, para isso, uma visão e um comprometimento com o homem americano e sua condição desorbitada, carente de formulações que o colocassem no rol contemporâneo, cujos romances sarduyanos desmontavam e questionavam, a partir de dentro, as próprias construções narrativas do ibero-americano no século XX. Procurou aprofundar uma tese barroca que “codifique, na medida do possível, a pertinência de sua aplicação à arte latino-americana atual” (SARDUY, 1979a, p. 162), restringindo-o a um esquema operatório preciso, que “não permita o abuso ou o desenfado terminológico de que esta noção sofreu recentemente” (idem). Barroco da revolução, que permite ler a América Ibérica em filigrana, a partir das intertextualidades, acumulações e superposições que a narrativa americana desenvolveu.

Três versões cubanas: uma transistórica, outra responsiva e outra codificada linguisticamente nas versões em que a pintura e o travestimento estão colocados como possibilidades de mascaramento metafórico. Sarduy é cosmológico, mas americano; opera um francês em que pontificam os integrantes do *Tel Quel*, mas, exilado, relê e reinventa sua ilha. Nos três a estratégia rendeu três leituras, mas três teorizações que, malgrado alguns críticos apontarem as razões de suas fragilidades, imbutiram-se como possibilidade alternativa de inscrição da americanidade nos mapas e cartografias da modernidade, e cuja ficcionalização do real e da história não

³⁷⁴ “A presença de Sarduy na França e, com ele, o nascimento do neobarroco, funciona como uma descoberta das forças excêntricas da modernidade que o ponto de vista latino-americano (como descentralização, ruína da dicotomia centro-periferia) abriga como potência.” (Tradução nossa)

se constituem deméritos, pelo contrário, apontam como um espaço literário apropriado das noções e nações para convertê-las em matéria poética.

6.2 AFFONSO ÁVILA E A RELEITURA BARROCA

A convite da Fundação Guggenheim para o que mais tarde seria a exposição *Brazil: Body and Soul (2001-2002)*, produziu Affonso Ávila o ensaio “*The Baroque Culture of Brazil*”³⁷⁵, texto esse que visava “a um diversificado público cioso e atraído de informação para uma grande amostra internacional de obras artísticas e aplicadas do estilo” (ÁVILA, 2004, p. 11). De fato, como o texto era para um catálogo da mencionada exposição, seu caráter didático por um lado tanto facilitava a compreensão desse “público cioso”, como, por outro, acabava por sintetizar várias das ideias de Ávila sobre o barroco teorizadas por quase 40 anos. Como resumiu Denise Maurano, desde a comemoração dos quinhentos anos do Brasil – com a exposição *Brasil barroco: entre o céu e a terra*, em Paris –, o Brasil visto lá fora era considerado como mero reprodutor de um barroco tardio europeu.

A partir daí a arte barroca brasileira passou a ter uma acolhida que jamais lhe tinha sido conferida. O barroco brasileiro correu o mundo, passando primeiro pelo Museu Guggenheim de Nova York, e cruzando o mar, rumo a Europa. Entretanto, a questão do barroquismo brasileiro, no sentido de marcar o caráter particular dessa cultura, já havia sido abordado por alguns teóricos. (MAURANO, 2011, p. 94)

A autora de *Torções* cita entre esses teóricos Lezama Lima, Irlemar Chiami e Affonso Ávila, ensaísta em que a autora vê surgir, no caso brasileiro, uma espécie “de nova consciência cósmica, na qual a sensibilidade impactada pela surpresa permanente da paisagem, tomada por uma estesia criadora, converteu a ambiência em favor do adensamento da arte”. (MAURANO, 2011, p. 96). O ensaio de Ávila que abre seu *Circularidade da ilusão e outros ensaios*, revelará seu interesse mais recente que é “o problema da Circularidade Cultural” (ÁVILA, 2004, p. 7). Tal problema já havia sido proposto em ensaios dos anos 1970 e 1980, mas à chegada do novo milênio

³⁷⁵ Originalmente publicado em *Brazil: Body and Soul*. The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York. 2001. Republicado com o título “O salto atlântico do barroco” em *Circularidade da ilusão e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

recupera-se em Affonso o interesse pelas conexões e comunicações que o “barroco estradeiro” vai desenvolver em sua dinâmica geográfica e cultural nos povos atingidos por essa “fatalidade”.

Seu ensaio parte da premissa, a ser desenvolvida ao longo do texto, de que o barroco é uma *arte de consumo*.

Entendido o conceito de *consumo* como conceito cultural de *circularidade* de formas e funções de representação de mentalidade, de religiosidade, até mesmo de conformações socioeconômicas de sentido igualmente coletivo e individual. (ÁVILA, 2004, p. 11)

Nos séculos XVII e XVIII consumiram-se, culturalmente, as formas representativas englobadoras da mentalidade advindas, como já sabemos, da matriz ibérica. O barroco como um braço da religiosidade e da política lusitana, alicerçado pela influência espanhola dos 60 anos de domínio, transplantou-se e, aclimatado, fez-se circular coletiva e individualmente. Foram imprescindíveis nesse processo as primeiras intervenções campais jesuíticas, as quais intentaram promover construções de ordem simbólica e material, como as missões e os colégios, mas também na estruturação eclesiástica que se ia formando, tanto em meio à selva adâmica, quanto nas construções de vilarejos e posterior desenvolvimento urbano. Ainda, as mesclas de ordem linguística, os poliglotismos dos padres produzidos em autos performáticos, em textos bilíngues com a intenção da salvação das almas.

Mesmo com a segregação jesuítica em relação aos indígenas, com sua obra protetora e exclusivista, promoveram os religiosos pequenos núcleos que se comunicavam com os colonos da terra e com outros ajuntamentos da Companhia de Jesus. A vida missionária celebrava a conversão das almas ao mesmo tempo que pontificava entre os pequenos colonos as formas estruturadas da fé em conexão com a Metrópole. Por outro lado, muito do catolicismo oficial atingia mais alguns povos do que outros, ficando muito da crença dos populares interioranos associados a elementos mágicos e maravilhosos, que, em uma relação sincrética, foi aprofundada com a vinda dos africanos: sobrevivência barroca de suas inscrições culturais pela mescla, disfarçadamente mascarada com os ritos oficiais, interpenetrando-se na estrutura social e fazendo parte da vida público-privada. Como disse Luiz Mott (2012, p. 175), existiam muitos católicos praticantes superficiais “que cumpriam apenas os rituais e deveres religiosos obrigatórios, mais como encenação social do que com convicção interior”. Mais do que reflexo direto da religiosidade pia, muitas das

manifestações barrocas em festas públicas revelavam esse tipo de participação pública ocasional. O estamento católico também sofreu sua “aclimatação” aos trópicos; se populares cumpriam os seus ritos – muitos deles em casa para não se misturarem aos negros e índios –, outros associavam uma heterodoxia sincrética: um catolicismo americano cujo barroquismo pode ser visto também nas adequações e congregações de práticas privadas e públicas várias.

Circulavam-se nessas redes missionárias intercâmbios culturais cujo sistema se ampliava, sempre denotando os fatores socioeconômicos que a colonização de terras e de almas implicava. A estética jesuítica foi, em princípio, “simples, natural e espontânea, pois representava uma espécie de continuidade da tradição medieval, como a poesia de Anchieta nos demonstra.” (AZEVEDO FILHO, 1966, p. 63). Contudo, esse mesmo “pré-barroco” jesuítico já circulava como programa tridentino de “repopularização das artes” (AZEVEDO FILHO, 1966, p. 64) que, em princípio, aliava o popular ao tradicional, inserindo-se pelo rústico teatro nos corações dos indígenas, conquanto conformasse procedimentos de convicção pelo simbolismo religioso. Representaria, assim, elementos medievais agindo em nossos primórdios, pois, “as primeiras estruturas transplantadas traziam a marca de uma procedência mais remota, já estratificada na sua constelação de valores e formas.” (ÁVILA, 1969b, p. 87). Essas primeiras estruturas e formas sofreriam uma revalorização formal, “um adensamento da informação estética e de carga dramática na criação literária” que “obedecem sempre a um sistema composicional de redundâncias, analogias, iterações.” (ÁVILA, 1969b, p. 89). Passado o século XVI com o início da aventura das viagens transoceânicas, com esse primórdio representado pela catequização de vertente inaciana e pela constante atividade expansionista em terras brasis, chegaríamos às primeiras formas barrocas de fato, formas de consumo, recuperadas na leitura avilana na pretensão de mostrar-se o rosto finalmente barroco e a dimensão que ele alcançaria.

Mas a dimensão e o rosto do barroco que nesse texto interessa mais de perto – o latino-americano, o brasileiro e, de modo particular, o barroco-rococó da região das Minas Gerais – seguem e prosseguem, seja como cativante acervo de acesso cultural-consumível em termos universais de pesquisa e turismo, seja como função metabolizadora congênita no espírito e na mentalidade com que até hoje nos distinguimos singularmente em identidade nacional e/ou continental. (ÁVILA, 2004, p. 13)

Assim, o “grande barroco” realizou seu “salto americano”, indo projetar-se em “manifestações maiores” como a arquitetura, a escultura, a talha, a pintura. Tais manifestações marcam a presença da visualidade que nas produções plástico-tectônicas inserem ou potenciam uma cosmovisão refletindo ideologias e poderios, cuja transitoriedade epocal não se poderia fazer sentir ao homem barroco, integrante dessa atmosfera. Contudo, essas manifestações materializadas tanto em portentosas estruturas como em capelas simplórias são reveladoras do dilema céu e terra encontrado no âmbito edênico americano, cujo paradoxo com a pobreza e as condições escravagistas da sociedade colonial é um dos fatores mais alarmantes da constituição socioeconômica de nosso povo. Elas não poderiam ser vistas, adverte Ávila, como nichos opostos de frações no processo de cultura, mas sim como conciliadas na mesma esfera ideológica de convencimento e materialização da mentalidade regional. O barroco não é, portanto, somente “o monumento artístico-material, seus interiores e entornos” (ÁVILA, 2004, p. 14), mas congrega como *forma mentis* o ser humano em sua convivência com os signos que o circundam. Daí a questão que perseguiu o jovem Affonso desde os anos iniciais na senda barroca, a saber:

Onde ficavam, nesse privilegiado cenário do monumentalismo barroco, o homem, a sociedade, seu organismo ativo e coparticipante de ritos, dramas, lazer e também carências: não haveria um “entorno” igualmente de mentalidades e estilo de vida? (ÁVILA, 2004, p. 14)

A partir da constatação de igrejas e edifícios conventuais, e sublinhando toda uma estrutura social abrangente na qual se refletiam os templos congraçadores e denotadores de estilos de vida, percebeu Affonso Ávila o barroco como uma cultura de amplitude fundante e integradora. Para a fixação ibérica das formas trazidas da Europa, as organizações religiosas empreendiam a catequização de índios e brancos via representação do poder espiritual-temporal, modos esses de capilarização amplificada e disseminada pelos passos viajantes dos nacionais e reinóis que adentravam os sertões. Esse sedentarismo que os afixavam em determinadas regiões permitia a reprodução e acumulação de formas e símbolos – constructos revisitados pela ensaística avilana como “entornos” socializados em festas, ritos e produções artísticas.

Sintetizando, o sentimento que impulsionou a construção de conventos, mosteiros, colégios, igrejas e capelas de portos e periferias agrárias, “com funções

internas de pedagogia teológica, ascese e meditação e missões externas de liturgia, pregação e catequese” (ÁVILA, 2004, p. 16), ou entre a *contemplatio* e a *liturgia* – o privado e o público (MOTT, 2012, p. 159) – faria circular a primeira modalidade barroca no Brasil. Instaurada pela força inaciana de norte a sul do litoral da colônia, essa primeira modalidade inseminadora – o *barroco de cabotagem* – expandir-se-ia pelo litoral semeando formas para amoldarem-se, em seu tempo, com as proliferações no que viriam a ser as grandes cidades portuárias. Simultaneamente a essa primeira inserção barroca litorânea, teríamos a entrada nos sertões e fronteiras, “adicionando à construção de fortes e aos marcos de conquistas a ação missionária e a edificação de templos rurais e rústicos” (ÁVILA, 2004, p. 16), instaurados por padres e frades da “milícia jesuítica” e da ordem franciscana.

Dessa forma o barroco acompanharia, em seu desenvolvimento, as vilas açucareiras com seus engenhos, a vida circulante e proliferante na Bahia do século XVII. A terceira modalidade barroca encontraríamos na ilha mineira, entre as montanhas e minas auríferas onde um último episódio do grande barroco viria a circular, impregnando-se pelo metal precioso e descambando nas produções regionais da terra e gente mineiras. Assim, expande-se, circula-se e impregna-se o barroco contaminando as pessoas e ditando, dentro das esferas regionais de assimilação, o gosto pela expressão rebuscada, recarregada semanticamente das estruturas codificadas que proliferam pelas vertentes da palavra oralizada, pelos rituais religiosos, pela música do período, pelas poetizações de ocasião. Tudo isso mesclado à agenda estatal e eclesiástica e à convivência com pessoas de culturas díspares, conformadoras de um espaço social e político em que imperaram os mandos dos poderosos, mas que abriram brechas para que uma cultura surgisse instalando-se como estilo de vida.

Esse “barroco estradeiro” tráfegaria não somente por vias rústicas na materialidade dos caminhos que interligam afins, rotas corriqueiras que comunicam as notícias e os eventos. Transferir-se-ia, também, pelas modulações simbólicas já impregnadas de barroquismo, no gosto musical dos grandes compositores, destinatários embora não acidentais, pelo menos insuspeitos do catolicismo oficial vicejante, como um Bach, na Alemanha, assim como atingiria setores alheios à ideologia contrarreformista, como as vertentes protestantes, não infensas ao barroquismo. Invadiria as formas de construção civis, projetando-se em um barroco cidadão, como queria Bastide (1941); ultrapassaria, pelo agendamento de códigos em

voga, as fronteiras ideológicas e nacionais. Traçando a pé o caminho pela rota que a produção e o comércio faziam, o barroco alcançaria a sede de ouro indo entregar com as mãos rotas do Aleijadinho e com o pincel barroco do Mestre Ataíde o século do romantismo que se anunciava.

O barroco circulando em três modalidades representa, na teoria avilana, o elo formal perceptível, por exemplo, na literatura. Em momentos de esclerose do sistema, quando o mecanismo da tradição, em uma metáfora biológica – o organismo da cultura –, aciona-se alterando a “atitude de perenidade do artista diante do mundo” em uma “dada curva do devir humano.” (ÁVILA, 1969a, p. 15). Barroco circulante na aportagem americana, e barroco cujo tônus elabora em suas constantes formais a literatura que se identifica em seu barroquismo ao longo dos séculos. Obviamente que essa percepção do crítico em escolher “momentos de tensão” que revelariam produções barroquizadas – como a ligação de Gregório de Matos a Sousândrade, de Mário e Oswald e o par Miramar-Macunaíma à Invenção de Orfeu, “barroquíssima” (ÁVILA, 1969, p. 24) obra de Jorge de Lima; ou a mineiridade como fator agregador no barroquizado Cláudio Manuel dos oitocentos coloniais indo até Carlos Drummond de Andrade, para descambar na poesia de João Cabral de Melo Neto e na prosa de João Guimarães Rosa, na poesia concreta, em Caetano Veloso – são opções particulares de alguém que viu nessas manifestações elementos a ele caros, posto que privilegiados. O que nos interessa mais de perto é perceber que o gerador de tal opção em ler-se a literatura brasileira pelo viés barroco foi o pensamento crítico desenvolvido nos momentos de crise pós-Guerra, quando já se encaminhavam vários textos questionadores de nosso lugar americano pela ensaística brasileira e hispano-americana. Como diz o ensaísta:

O que se colocava e se coloca para nós era e é uma questão de ótica, de opção crítica, ao divisarmos no barroco um espectro amplo e totalizador de indicadores culturais, seja enquanto meridiano de um dado tempo histórico, seja na inerência mais duradoura e permanente de desinências sincrônicas ainda hoje persistentes e definidoras de prospectos formais da criação artística ou de heranças radicadoras e emblemáticas de vivos caracteres ideológicos e sociais. (ÁVILA, 1994b, p. 19)

A linha de tradição que parte do barroco percorreria a evolução da literatura brasileira, pois haveria uma insinuação de formas barroquizantes em toda aquela “vertente literária que entre nós se caracteriza pela propensão inventiva, pela criatividade da linguagem, pela ascendência da informação estética sobre a

semântica” (ÁVILA, 1969a, p. 23), elementos esses definidores, para o poeta, da linguagem de recarga estética aparentada entre os séculos XVIII e o XX. Outras vezes, esse parentesco dá-se em nível de atitude filosófica do artista perante a condição humana, o mesmo homem “agônico, perplexo, dilemático”. Essa opção barroca, colocando-o como nervura central da “autêntica arte brasileira, como núcleo detonador de nossa potencialidade criativa, como o fio condutor de nossa essencialidade peculiar ao longo do processo estético nacional” (ÁVILA, 1969a, p. 25) poderá, segue Ávila, “parecer paradoxal a quem permaneça preso a uma unilateralidade historicista.”. Pois o barroco em seu aspecto dogmático, rígido e conservador – como filosofia da ação colonizadora e absolutista – mostrou-se fechado e austero; porém como obra aberta, paradoxalmente, revelou-se em sua maleabilidade criadora como “válvula de escape” ante a contenção religiosista. A escolha, adverte Ávila, é buscar os “traços positivos” do barroco, aqueles que “conferem à nossa cultura o seu caráter definidor, a sua maturação de consciência, a sua dignidade afirmadora”. (ÁVILA, 1969a, p. 25). Assim, sua opção crítica mostra-se também como escolha por um barroco próprio, dinamizado à sua maneira, embora ressaltados os pontos “negativos”. Escolher ou optar por essa fresta barroca revelou-se também sua construção teórica a partir de elementos que privilegiou em detrimentos de outros, menos interessantes ao seu projeto particular. Muito disso, e o próprio Ávila nos apresenta, está em sua constituição psicossocial, nas formas assimétricas vivenciais do mineiro, na mineiridade.

As formas assimétricas do barroco, divisadas na concreção geográfica das montanhas mineiras estariam refletidas “nas expressões da mentalidade e do comportamento moral do homem montanhês.” (ÁVILA, 1994b, p. 372) Um conservadorismo caracterizante – como o barroco fechado e austero, condicionaria as regras diretoras de vida mostrando-se nas reações éticas e individuais do habitante das Minas; em oposição a isso, a “trajetória daquela linha de consciência crítica inserida no pensamento mineiro pela filosofia do século XVIII” (ÁVILA, 1994b, p. 372) determinaria, em última análise, a mineiridade como constante barroquista da personalidade do mineiro, “Homem das entrelinhas”, dos “entretons”, dos “substantivos”, como pretendeu defini-lo Alceu Amoroso Lima (1983, p. 26). Em seu texto de 1944, escrevia seu *Ensaio de Sociologia Regional Brasileira*, remetendo-se ao mineiro como

Homem do passado, o passado não larga o mineiro, em toda a sua vida. É sua força. É sua estabilidade. É a sua dignidade. Nenhum respeito maior do mineiro, do que pela sua estirpe. Não no sentido feudal ou pedante. Mas no sentido humano do respeito à espécie e à linha própria de que provém. (AMOROSO LIMA, 1983, p. 29)

Em contraposição a isso, nas diversas manifestações de definições do contraditório de sua especificidade, Sylvio de Vasconcelos dizia que “Os mineiros procuram o futuro; nem dramas nem honras pregressas os interessam muito.” (VASCONCELOS, 1968, p. 33) Homem do passado e/ou do futuro, o que parece inconteste nas apreciações é o insulamento montanhês, pois “A montanha, as cordilheiras, são antes grilhões, tendem ao aprisionamento, favorecem a melancolia, determinam a introversão.” (VASCONCELOS, 1968, p. 33) Nessas Minas que há, às vezes, “pela ausência e brilha pela sombra em que se envolve.”, como poetizou Afonso Arinos (1968, p.12), proliferou uma mistura de gentes em um curtíssimo espaço de tempo, quando da aluvião aurífera. Germain Bazin referiu-se à miscigenação do mineiro formada por população branca, a qual provocava “um espírito de emancipação intelectual; de outra parte, por uma massa de homens de cor”. A população do século XVIII, etapa cíclica do terceiro barroco avilano, a alma mineira era

Tornada instável pelo choque de sangues, a alma desses mestiços está sujeita aos impulsos os mais contraditórios. De temperamento apaixonado, são levados à fantasia, à sensualidade e a um misticismo grosseiro, alimentado pela superstição. (BAZIN, 1971, p. 72)

Essa tentativa do respeitadíssimo Conservador do Museu do Louvre em tentar, digamos, geneticamente uma leitura da condição psíquica do mineiro na época aleijadinha, por mais que o faça *en passant*, hoje não condiz em definitivo com as modernas pesquisas antropológicas. A dualidade do mineiro, como propôs, por sua vez, Sylvio de Vasconcelos, expressar-se-ia também pela vertente linguística no homem que, ao mesmo tempo, é “do campo e da cidade, erra no linguajar, mas conserva laivos do classicismo arcaico em suas frases” (VASCONCELOS, 1968, p. 39). Ademais, há que se citar que a construção material barroca das Minas setecentistas foi quase que exclusivamente realizada pela mão desse homem miscigenado, ou como diz o mesmo Vasconcelos (1968, p. 99):

Quem vai ser o oficial-mecânico, quem vai encher as igrejas de talhas douradas e pinturas coloridas, quem vai esculpir os santos e as santas de

olhar tão doce? Quem vai contar no coro e dedilhar o órgão, quem vai soprar a forja e tecer as colchas de lã? Quem, senão o mulato, pau para toda obra? É ele, sim, o artesão, o artista, o responsável por tudo de belo que as Minas têm.

Miscigenação realizada em pouco tempo, devido a sede do ouro; peculiaridades linguísticas e artísticas de um ente que “Pudico por tradição, não se avexa de colocar bustos nus em locais normalmente reservados à cruz. Fé e paganismo nele se conjugam” (VASCONCELOS, 1968, p. 100), o mineiro indefine-se por aspectos dedilhados desde os viajantes do século XIX, até Oliveira Torres, Tristão de Athaíde, Sylvio de Vasconcelos e o próprio Affonso Ávila. Os últimos em especial quiseram falar da cultura mineira: “erudita na origem, popular na veiculação; reformulada no caldeamento e purificada na expressão”, como enfaticamente expressou-se o autor de *Mineiridade* (VASCONCELOS, 1968, p. 155). Affonso Ávila, em seu *Catas do Aluvião* (2000a, p. 43), aludia ao fato de os mineiros serem identificados “pela constante da linguagem apurada e prosa de bom gosto”, conforme sentenciava Antonio Candido. Contudo, para nosso ensaísta, “o “mineirismo” estaria antes numa peculiar visão do fato humano e nunca na bizarra sujeição da prosa artística ao talante discricionário da gramática.” (ÁVILA, 2000a, p. 126) Assim, uma forma rebuscada ou estilisticamente apurada não determinaria o caráter mineiro, mas antes estaria na subjetivação psicológica do ente montanhês. Em inícios do século XXI Affonso Ávila chegou a identificar um “antropobarroquismo” na concepção mineira, conceito que aliaria definitivamente a mineiridade ao barroquismo de Minas Gerais.

Em “O Salto Atlântico do Barroco”, retorna Ávila ao barroco de cabotagem – modalidade primeira da circularidade cultural –, já esboçado em fins dos anos 1970 em *Iniciação ao barroco mineiro*, em que considerava que

Transplantado em pleno vigor do Seiscentos para a Bahia e a faixa litorânea do Nordeste, onde se ergueram nossos primeiros templos de suntuosidade típica do estilo, o barroco acompanhou a corrida do ouro e acabou por insular-se em Minas, aqui alcançando grandeza e autonomia criativa e fazendo demorar por todo o século dezoito a prevalência de suas formas. (ÁVILA; ÁVILA, 1984, p. 7)

Como notamos, os conceitos de grande barroco e de circularidade cultural já ocupavam em plenos 1970 as considerações de Affonso como forma de expansão e contaminação das formas várias nos processos de vida e adequação dos brasileiros.

É, contudo, em Minas que o barroco plástico ganharia grandeza e autonomia, muito embora suas manifestações, segundo sua ótica, sejam mais devidas aos resíduos seiscentistas que se conservaram na estrutura social pelas categorias críticas por ele pensadas – o jogo, a ênfase visual, o caráter persuasório. No século do declínio aurífero, mas quando a sociedade festiva mais se mostrava interessada pelas ostentações de índole barroquizantes, soube essa sociedade congregar o profano ao religioso, em uma circularidade lúdico-festiva, “aliando os requisitos da fé e a demanda de lazer das populações, fossem elas as mais rarefeitas, aproximou entre si os centros coloniais e fez influenciar o comportamento e a mentalidade social ao longo notadamente do século dezoito”. (ÁVILA, 2005, p. 92)

O barroco expansivo em suas duas modalidades simultâneas – litorâneo e interiorano – prosperava pelo braço dos jesuítas como formas em princípio mais simplificadas, ficando mais carregado pela congregação formal responsiva. Como Lezama Lima, pôde falar da expansão barroca como um sentimento de resposta

A América Latina e, em nosso caso particular, o Brasil constituem, nessa vertente heurística e filosófica, respostas impregnadas de seiva tropical sensível e criativa aos valores que, há quatrocentos anos, para aqui foram transplantados e convertidos em tentames logos superados de cooptação de mentalidade. O Barroco revitalizador de linguagens plásticas e sígnicas escritas está no cerne da peculiaridade e identidade continental e nacional e, por essa radicação, explica igualmente a “diferença” cultural e humana ibero-americana e a atração que esse diferenciador exerce sobre outros povos. (ÁVILA, 2000b, p. 15)

Esse primeiro barroco – um barroco plástico, “jesuítico”, “o do fausto decorativo das igrejas baianas e, em geral, do Nordeste” (ÁVILA, 2013b, p. 31) circulou também nos primeiros autores “que então, numa operação de mimese idêntica à dos escultores ou entalhadores, se apropriam dos modelos vigentes no barroquismo ibérico”. (ÁVILA, 2013b, p. 31) O “grande barroco”, ou um “ciclo formal maior” (2013b, p. 31) impregna-se em soluções literárias codificadas da época colonial, sobrevivendo na estrada caminhante dos populares em busca da ascensão econômica e dos seus à sua volta. Multiplicou-se em cores teatrais e na dramaticidade lúdica das festas e ostentações celebratórias, de cunho religioso e civil, mas sempre marcando a presença de uma arte total, cujas referências estabelecidas nas parêneses sermonísticas entre imagem, palavra oral e templo são mais do que um sintoma do apelo sensível ao coração pela audiovisualidade dos terrenos barrocos eclesiásticos. A criação operística, de procedência barroca, aliando música lírica ao

drama sacro ou profano, circulou também no Brasil, em Vila Rica, em performances tanto no teatro refinado ou Casa da Ópera, quanto na rusticidade participativa da rua-palco. Em todos esses eventos lúdico-visuais, a persuasão barroca apelativa manteve-se expandindo-se em caracterizadores regionais, ou mineiros. O mesmo barroco-consumo, arte que enfatiza a comunicação descentralizada, unindo o popular aos remordimentos formais de teor mais culto que se impregnavam os textos circulantes, provindos do Reino e da Espanha, pelo viés artístico (ou artesanal) de seus poetas assumia as formas comunicativas necessárias ao entendimento dos expectadores, fazendo vibrar as histórias circuladas de boca em boca, mitificadas em sincretismos vários e entregues ao povo pelo discurso não sem decoro de seus performers.

Referindo-se primeiramente a seu microcosmo, seu *locus* enunciativo – Minas Gerais – o autor remete-se à vida urbana que faria transitar o processo cultural, ou “o fluxo da informação, a permuta de técnicas e conhecimentos, a circularidade enfim de nosso processo cultural.” (ÁVILA, 1994b, p. 34)

A vida urbana, implantada no Setecentos pela feição peculiar da indústria extrativa mineral e do trânsito comercial, mas antes caracterizada já à sua maneira no Seiscentos nas cidades-portos da primeira economia agrária, dava o tom, o aspecto, o ritmo da filiação congênita ao barroco originário e assimilado. (ÁVILA, 2004, p. 18)

Pela teoria avilana, teríamos, no Brasil, um barroco litorâneo, um barroco interiorano e um barroco intramontano. Nas cidades, em uma sociedade que se consolidava, a assimilação e circulação de ideias, de novidades, até mesmo dos anseios naturais “mantinha aberto os poros sociais” para uma estruturação do “espírito urbano” em que se refletiam as práticas sociais da música, do teatro, da igreja com seus sermões constituindo, “ao lado das artes plásticas e da arquitetura, as formas mais significativas do espírito urbano em seu processo de assimilação, criação e consumo dos chamados produtos superiores de cultura.” (ÁVILA, 1994b, p. 35). Convívio e relações de interesses entre os atores sociais – arquitetos, artistas, escritores e homens de igreja – que seriam “o fundamento básico de um processo de circularidade que, estudado que venha a ser, ajudará uma nova interpretação do fenômeno urbano-cultural mineiro do Ciclo do Ouro.” (ÁVILA, 1994b, p. 36). Com uma sociedade já então com “desejo de fixação e mesmo premonição de nacionalidade” (ÁVILA, 2004, p. 18), os eventos como as festas atendiam “a instância lúdica

subjacente na mentalidade barroca” (ÁVILA, 2004, p. 19), estimulando classes dirigentes, o povo e extratos servis em eventos de “nível democrático de protagonistas brancos, negros e mestiços, numa efusão lúdica a que podemos hoje comparar o monumental desfile do carnaval do Rio de Janeiro.” (ÁVILA, 2004, p. 21) Affonso Ávila retoma sua teorização barroca em suas quatro pedras angulares que expõem “o sistema formal e ideológico a nosso parecer fundante para a identificação e definição de autonomia de fenômeno do barroco” (ÁVILA, 2004, p. 21), a saber: 1) intenção e impacto persuasório, advindo do Concílio Tridentino; 2) O primado do visual; 3) O encurvamento das formas e a ilusão do movimento e 4) O caráter lúdico da arte barroca americana.

Nessa releitura americana, buscava-se, pela apreciação do barroco como categoria fundante, ou “fato civilizatório tão fascinante” (ÁVILA, 2004, p. 21) os vetores, seguindo, é claro, uma “metodologia um tanto pessoal”. Vetores, adverte, “em fase preliminar de sistematização metodológica”, mas também “campo plissado em dobras do charme deleuziano” (ÁVILA, 2004, p. 24). Vetores, por fim, frequências e graus semióticos e intersemióticos de expressão que identificariam na “tropicalização” barroca ou adequação americana, três curvas culturais: uma de alta, uma de média e uma de baixa circularidades. Tal circularidade cultural, ou processo de mobilidade por “transmigração, distribuição, recepção, assimilação, canonização e redução transformadora de modelos, paradigmas e persistências de padrões formativos, ideológicos e comportamentais” (ÁVILA, 2004, p. 25), em sua variante alta determinar-se-ia pelo barroco europeu, trafegando pela transição maneirista e ao impulso ideológico da Contrarreforma à ponte ibérica e à América. A circularidade média, encontraríamos tanto nos eventos festivos e rituais cívico-religiosos, quanto no “barroco de Corte”. Por último, e não menos importante, haveria um barroco de baixa circularidade, um barroco estradeiro, mais regionalizado e afeito às transformações epocais de pequenas vilas e associações: “de movência rural ou urbana, a que se poderiam juntar o circuito das *letrillas* cantadas de Góngora ou os marcos arquitetônicos então multiplicados da romaria devota.” (ÁVILA, 2004, p. 28)

Uma leitura rápida, mas que englobaria toda a teorização de Ávila para o barroco brasileiro: de fonte ibérica, passaria à América por transplantação de formas erigidas segundo a ideologia contrarreformista e do Estado Absolutista, moldando-se às estruturas que se coadunavam entre o comércio açucareiro e a descoberta de ouro e diamante montanhese, não sem antes adentrar os sertões sendo carregados pelo

braço jesuíta e religioso; envolvendo-se das premissas avilanas detectadas – o lúdico, o visual, o persuasório – e adicionadas à ilusão do movimento, obviamente adicionadas dos engenhos formais locais o barroco circularia em três níveis pela urbanidade que se estava sedimentando, com suas práticas sociais peculiares e públicos, mas também nas ritualizações de teor privado. O primeiro nível abrangendo a disseminação de “paradigmas superiores de criatividade e invenção” (ÁVILA, 2004, p. 28) alcançaria um círculo de maior abrangência abarcadora, “alimentadora de propensão ecumênica e intersemiótica”. (ÁVILA, 2004, p. 28). Assim, tanto contaminaria a órbita da gramática arquitetônica ibérica, como generalizaria, em seu *pathos*, extrapolando o desígnio originário tridentino do barroco, a música sacra, invadindo “o próprio terreno pasteurizador do racionalismo inestético da Reforma” (ÁVILA, 2004, p. 27), como o exemplo bachiano supramencionado.

A sobrevida do barroco que declinava na Europa, deu-se no salto americano. Consolidado em seu paideuma – “um nexos circular de estilemas e mentemas” (ÁVILA, 2004, p. 29) –, realiza-se o encontro entre o Ocidente europeizado e o Ocidente novo, “de dimensão *americana*” (ÁVILA, 2004, p. 29, destaque do autor).

Sua chegada, sua aportagem à imensa extensão continental e bi-oceânica que se batizaria América Ibérica ou América Latina, apesar ou – se quiserem – a partir da operação a mão armada em violentação e estupro da “conquista”, proporcionaria ao barroco um espaço de sobrevida que, preparado primeiro por elementos de espírito e gosto da transição maneirista aqui ancorados ao fim do século inaugural de ocupação, se adequaria em *vontade de arte* e sensibilidade conformadora às condições do novo contexto e realidade. (ÁVILA, 2004, p. 29)

Previamente tropicalizado ou “aquecido” pela área tropical europeia, como a Itália mediterrânea e a Ibéria, afirmar-se-ia na assimilação geográfica, transformando-se pelas “aderências peculiares e autóctones que o Novo Mundo ao barroco impõe por fatalidade ainda mais *tropical* e impetuosa de imaginação e inventividade que a de seu berço europeu” (ÁVILA, 2004, p. 30). Soam Lezama Lima e Riccardo Averini nas considerações de Ávila, ambos, de fato, por ele citados no ensaio.

Esposada a tese de Averini da tropicalidade do barroco, “primeira manifestação de arte, no mundo moderno, a ter uma nota de universalidade extra-europeia” (AVERINI, 1983, p. 327), ou seja, de que o advento do barroco coincide com a conquista europeia de países situados na zona dos trópicos e com o contato com civilizações que podem ser denominadas “tropicais ou subtropicais” (AVERINI, 1983, p. 327), Affonso Ávila insiste em sua releitura americana pelo viés da responsividade

maleavelmente assimilada pelas formas locais. A descrição da flora e da fauna das maravilhas admiradas por viajantes, ou a abundância teorizada por Ortega e privilegiada por Carpentier, admiravelmente descritas em pormenores inclusive por jesuítas, não sem algumas notas de inventividade, dariam, para o historiador italiano, nas noções e invenções exóticas que Borromini e Guarini aplicariam em seus projetos arquitetônicos, ou seja, muito do imaginário europeu barroco já receberia dos trópicos americanos o substrato intelectual e imaginativo que ilustraria muitas das soluções artísticas. Novamente a utopia edênica passa a registrar-se como forma artística, pois, “Pela primeira vez na Europa, a curiosidade dos homens da cultura se abria à sugestão de uma realidade natural extraordinariamente rica, como aquela da bíblica terra prometida.” (AVERINI, 1983, p. 328)

Nessa visão tropical, como sabemos, o mundo americano oferece seu substrato natural exorbitante à imaginação. Os códigos veiculados na época da colonização se adequam às intervenções índias locais, ao toque sincrético afroamericano, às soluções mestiças. Para entender essa arte estilizada pelo conúbio populacional de povos de variegada procedência e suas interlocuções dentro dos códigos dominantes será necessário, por exemplo, verificar as circulações entre produtos culturais veiculados, ou, segundo Averini (1983, p. 333):

Será preciso, por exemplo, ter em conta, no estudo da arte mexicana, os componentes asteca e maia, na peruana e boliviana as intersecções incas, assim como as articulações chinesas e indianas em Macau e em Goa; e as trocas frequentes efetuadas de produtos manufaturados entre as regiões pertencentes à mesma dominação.

A “intrínseca espontaneidade e autenticidade de sentimento” (AVERINI, 1983, p. 330) do americano, fariam de seu barroco como “ímpeto vital”, em última análise, superior ao europeu. A Affonso Ávila coube sistematizar, em três “registros”, como procedeu a versão americanizada ou tropical do “barroco das Índias”.

Primeiro registro: a saída especular da corte ibérica procurando na ostentação local um símile ou extensão do império espanhol em sua pompa cortês, notadamente no México de Sór Juana e Singüenza y Góngora – senhores barrocos *criollos* e letrados em quem se conjugavam vontade de expressão ante um mundo abundante e caótico e um desejo científico artístico da dominação dos códigos espanhóis. A solenidade nas posturas hierárquicas, no padrão monárquico implantado no Vice-

Reino da Nova Espanha chegaria a rivalizar “com júbilo social e espiritual, o orgulho e fausto da Espanha dos Felipes.” (ÁVILA, 2004, p. 31)

Notar-se-ia lá o porte das igrejas e mosteiros, a vida intelectual com imprensa própria e instalação universitária, deficiência notória no campo de exploração e colonização lusa. Depois, estenderia sua contextura barroca até o Vice-Reino peruano, seu estilo superior de vida com a exuberância lúdica que empolgou toda a mentalidade religiosa ibero-americana, como a festa cuzquenha de *Corpus Christi*, antecipando, “meio século antes, o maior espetáculo do gênero que viria a ser o monumental *espetáculo total* ou *performance barroca do efêmero* do Triunfo Eucarístico.” (ÁVILA, 2004, p. 32, destaques do autor)

Segundo registro: de ordem plástico-tectônica, implantados e promovidos pelas ordens monacais religiosas e seculares, os modelos ostentatórios de frontarias e retábulos colocariam o recarregamento ornamental – com a contribuição do plateresco e do churrigueresco – expondo a aportagem do “imaginário autóctone pré-colombiano em templos notáveis, a exemplo da Igreja da Companhia em Arequipa, Peru, de Tepoztlán, México, ou mesmo San Lorenzo em Potosí, Bolívia” (ÁVILA, 2004, p. 33), esse último onde labutou o lendário mestiço Kondori. Tal “*mestizaje* barroco americana” dialogaria em sua semiótica exuberante com o conjunto franciscano de Salvador, na Bahia, colocando nesse último a desinência do barroco negro de sensibilidade africana, em contraponto com o barroco branco-mulato das Minas. (ÁVILA, 2004, p. 33)

Concomitantemente, é durante esse período tropical e turbulento de expressão na Bahia do século XVII que pontificam os principais atores do *desvio tropical e brasileiro* no discurso literário barroco de língua portuguesa: o sermonista luso-baiano Antônio Vieira e o poeta Gregório de Matos. (ÁVILA, 2004, p. 34, destaques do autor)

Terceiro registro: desenvolvimento de escolas regionais de arte com estilo original, depois das circularidades importadoras e difusoras de modelos. Ademais, nota-se aí a fixação imigratória, sobretudo em Minas Gerais, onde a cultura barroco-rococó cristaliza-se e estiliza-se. Culturemas, mentemas, saberes e lazeres com seu “amadurecimento ideológico da sociedade humanístico-barroca” (ÁVILA, 2004, p. 35) constituem-se como *locus* último da circularidade cultural do barroco. Assim, a identidade latino-tropical, de tendência tradicionalmente contraditória surpreendida por Affonso Ávila no poeta Severo Sarduy e na escritora Carmen Bustillo e suas

teorizações neobarrocas, tendência que se encontra também “na sedimentada fortuna barroca de Minas Gerais” e nos elos superiores que essencializam Guimarães Rosa e Oscar Niemeyer, Haroldo de Campos e a Bahia de raiz erótico-gregoriana, “fenômeno antropológico de carnavalização social e congênita” (ÁVILA, 2004, p. 35).

Assim, o processo de circularidade cultural no contexto americano, nessas três linhas primaciais de ramificação, assentamento de estilo e vida, de “expressão americana” acolhida à maneira avilana (ÁVILA, 2004, p. 30), conclui com Lezama Lima, enfaticamente “[...] que o barroco equatorialmente assumido e imantado de diferenças de formatividade semântica é, em vetores históricos ou sincrônicos, uma *resposta do colonizado ao colonizador*.” (ÁVILA, 2004, p. 30, destaques do autor). A tese lezamiana é, contudo, assumida oswaldianamente, pois em sua visão, Lezama secunda, “talvez sem o saber, a síntese antropológico-filosófica da teoria da *antropofagia* do modernista brasileiro Oswald de Andrade.” (ÁVILA, 2004, p. 30) Ademais, justo deixar exposto as conotações e intercâmbios “entre a criatividade de fonte hispânica e de desinência portuguesa”. (ÁVILA, 2004, p. 33), colocando a América ampla em mesma vertente de fatalidade cultural.

Pensar ou reler o barroco como história, ou reativá-lo pelo fio sincrônico de suas necessidades interpretativas para com as “crises da modernidade” (CHIAMPI, 2000), agora em âmbito continental, foi uma maneira de conectar o barroco brasileiro e mineiro no diálogo interamericano identitário ou expressivo. Expandido sua teoria aos vizinhos hispano-americanos, confrontando-se com pensadores de aparentado teor e de preocupações parecidas, o pensamento de Affonso Ávila coroa-se por fim barrocamente inserindo-se no rol dos debates da condição de uma expressividade americana independente, ao mesmo tempo que dialogava com códigos matriciais. Concluindo, constatou que “O barroco é o gene da América Latina em permanente transmutação”. (ÁVILA, 2004, p. 48), pois

No universo latino-americano há um barroquismo residual e persistente que ainda está presente, vivo na índole do povo, na psicologia do povo. Não existe povo mais barroco, dialógico e cheio de contrapontos ou contradições permanentes entre o bem e o mal, o belo e o feio, o agressivo e o pacífico, a profusão e a carência, os grandes paradoxos que se confluem no barroco, do que o povo latino-americano. (ÁVILA, 2004, p. 48)

Na contemporânea ficção de Alejo Carpentier, Severo Sarduy, Lezama Lima percebeu Affonso Ávila os “ressumos neobarrocos de linguagem” (ÁVILA, 2004, p. 48), uma programática escrita de filiação barroca. Affonso Ávila, à sua maneira,

também o fez, tanto em seu *Código de Minas*, como em *Cantaria Barroca* e *Barrocolagens*, ou ainda na ensaística sofisticadamente barroquizada de seus anos finais, unindo a Sinagoga à Caverna platônica, Euclides a Jesus Cristo. A condição mineiro-barroca, desde *Carta do Solo* e *Carta sobre a usura* – reflexo do sistema econômico de acumulação capital inerente à realidade do brasileiro do século XX – impregnou-se de constantes barroquistas com suas soluções verbais e referenciais, orgulhosamente por ele verificadas nos antecessores mineiros do século residual oitocentista.

A releitura barroca das Américas realizada por Affonso Ávila, iniciando pela mineiridade antropobarroquista e descambando em um “psicobarroco” propugnador do prefixo “neo” em expressões artístico-literárias encontrou em seus pares cubanos, na teorização deles, respaldo e diálogo. Muito embora sua leitura da tríade tenha se dado pelos anos 1980, a assimilação e cogitação das ideias advindas do ensaísmo neobarroco de Cuba veio mais a confirmar noções exaustivamente pesquisadas que desenvolvia desde os anos 1960. Sua teoria, sua leitura das Américas, foi por isso preenchida, confirmada às cubanas que se encaixavam pela habilidade ecumênica de Ávila aos interstícios de sua ensaística.

Contínuas interpretações do americano desenvolvidas pelo século XX estiveram sujeitas a objetivos específicos. O barroco não foi um sistema pensado para agregar culturas díspares, mas o resultado da adequação, da tentativa da sobrevivência ante os desmandos dos opressores. Em sua vertente americanizada, ou tropical, o barroco responde como tarefa política e cultural, uma vertente essa sim pensada e refletida no bojo posterior das culturas múltiplas que se fizeram renascer, apesar da constante batalha política de caciques regionais, das tragédias e morticínios locais, das doenças dizimadoras de populações inocentes, o que justifica a repristinação de discursos seiscentistas de um Las Casas após a hecatombe judaica: semelhanças críticas em tempos de crise. Vendo o barroco mais como procedimento de um estilo vivencial desenvolvido ante as constantes instâncias e procurando-se adentrar o fio da história americana, a releitura da América barroca transforma-se, na visão de Affonso Ávila, mais que um projeto ultimado de constatação teológica ou resposta do homem lúdico americano à modernidade hegemônica que se reitoria pela vertente estadunidense, mas em uma criação fictícia discursiva, não menos apta a dar conta, poeticamente, das estruturas condicionantes, elas mesmas contraditórias. A tentativa ficcional de explicação de nossos lugares, intento poético, mostrou-se como

válida, entretanto. A crítica alimenta-se nos embates acadêmicos, encontrando as fissuras de uma história tecida pelo ensaio, pela constatação poética do barroquismo nada conceitual, barroco personalíssimo construído também para re-expressar em condições atualizadas uma crise de sistema e de governo, de expressão e de formas. A resposta ou releitura pela via barroca, pela senda imaginada em constante fuga para o século dezoito, que por si demonstrava o remarcamento do residual como parâmetro, a reestruturação da ausência como foco, a invenção de fórmulas como procedimento de enfrentamento e associação às políticas vigentes – engloba sua busca barroca de reinvidicação da arte como possibilidade sincrônica, atuando em seus diversos tempos e os reconstruindo, pelo olhar do presente, ao sabor das soluções clarificadas pela vivência, leitura e pesquisa.

Affonso Ávila reinventou um tempo barroco no século XX. Projetou-o em sua pesquisa e ensaio, materializou-o na poesia, confirmou-o no serviço ao patrimônio. Implantando uma memória nacional, preferiu que ela fosse barroca. Inventando uma linha de tradição, militou em sua vanguarda, muitas vezes solitário na tessitura poética, mas congregando pesquisadores e pensadores do fenômeno artístico em diversos níveis. Possibilitou assim que pesquisas continuem a serem desenvolvidas pelo âmbito de sua teorização em função da arte total, denunciadora da mentalidade central herdada e ativa na ilha montanhosa de onde ressoa sua vida como “épica do instante”: homem barroco, enfim.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Defendendo a ausência de conclusão nos esforços interpretativos de Gilberto Freyre, Eduardo Portella chama tal recurso de autoritário, agressor da dinâmica reflexiva do pensamento. Se, para o crítico baiano, o que importa não são as conclusões, “mas os questionamentos, as diferentes vias do possível, os encaminhamentos capazes de iluminar os caminhos.” (PORTELLA, 2015, p. 12), não podemos nos furtar, entretanto, da escrita de um pequeno texto que encerre o périplo barroco que nos fez debruçar no último lustro por mares sempre dantes navegados. Humildemente concordamos com Portella, esperando que tal assertiva não nos arrogue a uma comparação com o mestre pernambucano. Ademais, dependuramos no eufemismo que intitula esse texto final, recurso tão inteligentemente utilizado para fugir das *autorictas* emissoras de opiniões peremptórias, como os “à guisa de” abundantes, para considerar, ou fitar estrelas como sugere a velha etimologia latina. Aqui se finda uma tentativa de olhar, pelo prisma barroco, pelas lentes avilanas, teorizações pertinentes, acreditamos, para o objetivo desse trabalho.

Esse foi nosso produto final. Oferecemo-lo à crítica. Embora saibamos das imperfeições de ordem metodológica com seus recortes exigidos, da ausência de algumas teorias barrocas extremamente válidas, de prismas não contemplados na facção poética das Américas, as ausências também nos ajudam a falar. Inclusive a falar da tese que não foi escrita. Os muitos porquês, parece-nos, foram mais instaurados do que resolvidos ao longo dessas centenas de páginas. Questionamentos muitos que se colocam pelo próprio andar do texto, subprodutos que integram essa oferta, se por um lado mostram as fissuras críticas que o tempo exíguo não nos deixou suturar, por outro, movimentam, ou pretendem movimentar, o diálogo-debate barroco no Brasil e nas Américas. Aqui Affonso Ávila teve voz e vez.

A vez e a via barrocas, repisadas por leitores da arte que, em seus países, encontraram na fortuna seiscento-setecentista elementos para criticar, para “pôr em crise” aspectos formais ou ideológicos, ressuscitando configurações político-estamentais dos bojos discursivos dos homens de outrora, foi aqui retomada e direcionada a escritores que em um pós-Segunda Guerra enaltecera um barroquismo residual, mas pertinente. Esse substrato americano, ensejando o vislumbre do barroco como arte total, posto que inerente às formas de manifestações sociais e políticas, – como as festas, os festins a um tempo lúgubres e portentosos,

os cerimoniais eclesiásticos, a circulação de formas e mentemas caracterizadores da sociedade colonial –, pôde ser revisto como expressão, substância, signo ou resíduo pelos nossos elencados.

Acreditamos, e essa foi nossa pergunta-hipótese inicial, que congraçou o barroco com seus releitores a partir do que audaciosamente (e talvez, ingenuamente) chamamos de “Pensamento barroco”. O andar da história e dos críticos que alimentaram a pesquisa sobre o barroco, desde Wölfflin até os anos 1950, descambou em uma configuração que, recrudescida após a metade do século XX, – tanto no Brasil com as mudanças políticas, quanto em Cuba com a Revolução –, ofereceu o lastro para que escritores inventassem um barroco como dispositivo de leitura do passado, como vontade de arte em seus presentes. Notados os parentescos formais, ou melhor, buscados e recuperados tais elementos pelas pontes ideológicas, pela agonia ante a transformação do mundo, pelos dilemas existenciais que se pretendeu tão próximo das vanguardas artísticas pós-Segunda Guerra, puderam esses escritores – Alejo Carpentier, Lezama Lima, Severo Sarduy, Affonso Ávila –, desenvolver formas neobarrocas de inserção no mundo, instaurando a América latino-americana como *locus* barroquizado.

O fluxo corria, historicamente, desde a “invenção” americana: tínhamos o senhor barroco, *criollo*, *mestizo*, as revoluções pontuais, mas necessárias, e as apropriações dos códigos espanhóis. Frutos dos vice-reinados, os centros coloniais hispano-americanos inseminaram formas várias, condizentes às especificidades que se iam amoldando: chegada de imigrantes, de escravizados, batalhas políticas entre caciques locais, desenvolvimento de *criollos* letrados. Exigência primeira de uma América Nossa, a letra e a espada foram sacadas tanto para reivindicar a força do argumento, como para implantar o argumento da força. O sonho de José Martí, em seu cosmopolitismo abarcador e em seu localismo peregrino, pôde ser restaurado pela via poética de Lezama Lima, mas também pela insurreição martiana imitando, em Cuba, os despotismos dos novos comandantes, como fizeram em vários países americanos estancieiros regionais que galgavam o poder e acabavam realizando projetos em benefícios próprios. O bolivarianismo escudou locais em sua ascensão ao poderio e a América Nossa só ressurgiria poeticamente no século XX como valor identitário, tanto valorativo na vontade de proclamar nossas diferenças, como problemático, em relação duvidosa aos detentores hegemônicos dos modismos perpetrados, realizando ações mascaradas na sinonímia do progresso. Isso tudo fez

nosso povo americano pensar-se a si próprio como não convidado à ceia civilizacional. Nosso hibridismo pôde, no entanto, ser positivado “cosmicamente”; nossa condição, barroquizada pela abundância natural geográfica e pela peculiaridade imaginativa desenvolvida pelos locais, pôde ser reivindicada pelos filhos barrocos em ensaios de caracterização, de teorização, de proposta. A ascendência espanhola permitiu que a redescoberta gongórica da Espanha e a recuperação das figuras barrocas aliassem as ex-colônias contra a hegemonia estadunidense. A tríade cubana teve, portanto, farto material para se deleitar.

Tínhamos, do lado de cá, a colônia portuguesa instaurada pelos mantenedores da fé tridentina e sua vertente jesuítica, a construção de uma nação culta formada pelas elites lusitanas espelhadas em uma França neoclássica, buscando a arte nacional de um Brasil-propriedade dos imperadores; tínhamos o romantismo de Dom Pedro II criando heróis, o mesmo imperador que precisava ser superado e substituído, *Pater familias* destronado pelos homens de farda. Alterando o regime político, mudou-se a via do século dezanove, recolocando no rol dos eleitos os párias do século anterior; avançando para o século XX e as transformações artísticas que provocavam a Europa, sentiram-se alguns artistas brasileiros convidados a “canibalizar” propostas alienígenas e a devorar o beletrismo ainda semovente nas primeiras décadas. Mas o Brasil é um país enorme onde se fala a mesma língua. Reis já não há, porém. Há que se descobrir Minas Gerais. Os modernistas paulistas colocaram as sobras coloniais em evidência: ressurgem mais forte o mito do Aleijadinho; Ouro Preto é o ícone do que foi a cidade letrada, Belo Horizonte congregou formas de proteção ao patrimônio. A universidade é tardia, mas ela abraçou a vinda de europeus cujas intervenções em seus campos do saber derramou nova luz ao barroco. Sistematiza-se a literatura brasileira. Aparecem definitivamente Gregório de Matos e Antônio Vieira, esse último não tão herói quanto o poeta baiano, nem tão dramaticamente visto como o Aleijadinho.

Nesse lastro histórico, algumas “fatalidades culturais” nos unem com nossos vizinhos. Encostando no sacrossanto barroco europeu, produzimos diálogo tanto afetivo como responsivo à pretensa hegemonia das formas. O barroco conservou-se como ação estatal, mas permitiu que por suas volutas discursivas engendrasse uma forma aglutinadora realizada pelos americanos. Rer a condição desse americano barroquizado, e em até que ponto as condições históricas das metrópoles no uso desse arcabouço novomundista, – prenhe de riquezas e passível da exploração –

possibilitou configurações discursivas, foi tarefa dos quatro escritores. Os cubanos e Affonso Ávila, cada um à sua maneira, inventam um passado barroco, o tomam para si e o fazem responder ao presente. Histórias lidas e inseridas pela escrita como procedimento lúdico, ilusório, poético. Entramos nos jogos neobarrocos de seus ensaios, jogo aqui visto como inerência da ação humana sobre as coisas, para extrapolar as regras sedimentadas pela visão compartimentada, posto que os quatro teóricos admitem e apregoam, em maior ou menor grau, o barroco como uma arte relacional, dinâmica, processual e como uma maneira comportamental do homem perante as modificações que sempre nos visitam. Estamos amoldados às caracterizantes formais, aos percursos discursivos que realizaram os entes pretéritos, às perplexidades existenciais que nos assolam. Mas sabemos estar jogando com nosso passado, que sua presentificação é uma recriação lúdica, conquanto extremamente séria de nossa expressão, de nossas invenções e desenvolvimentos tecnológicos, fatores esses que nunca nos apagam as essências humanas.

Affonso Ávila foi o personagem principal de nossa leitura barroca.

Pesquisando os principais barrocólogos americanos surpreendemo-nos com o fato de Affonso ser tão pouco citado em relação à tríade cubana. Deparamo-nos com gigantesca bibliografia crítica dos três mestres, não acontecendo o mesmo com Ávila. Nossa primeira resposta para essa diminuta consideração teórico-barroca por parte da crítica americana foi a obviedade mineira, ou seja, um barroco teorizado a partir de e para a sua Minas Gerais. Contudo, e esperamos que esse trabalho tenha contribuído nesse quesito, assim não foi. Bem verdade, que a mentalidade mineira “antropobarroca” envolveu o pensamento avilano, encorpando as suas considerações, desde o *Suplemento* até seus últimos ensaios. Porém, agindo como editor da revista *BARROCO*, irmanando-se de pesquisadores de diversas áreas e de locais distintos, bem como estudando sistemática e disciplinarmente as teorias gerais do barroco pretendeu, a partir de seu *locus* mineiro, a realização de uma teoria desenvolvida ao longo de várias décadas e leituras. Suas opções críticas, aliadas à sua vontade e curiosidade, permitiram-no traçar sua própria linha de tradição, sua atitude de vanguarda. Seu cânone explicita suas opções, seus favoritos são estudiosos do barroco, e quando não, foram por ele barroquizados. Figuras da literatura brasileira de jaezes os mais vários vão colocar-se na linha evolutivo-barroca do poeta Affonso Ávila. Contudo, e nisso residiu nosso maior interesse, sua teorização pelo lugar barroco – mineiro e brasileiro – foi expandido aos irmãos americanos,

mostrando que nossa primeira resposta ao cediço questionamento merecia uma reavaliação, uma leitura conjugada aos cubanos. Essa proposta, embora as imperfeições de nossa tese e os limites de nossas considerações, foi aqui realizada.

Nesse trabalho fomos confrontados pela ilha sem mar avilana. Procuramos, na medida do possível, um distanciamento crítico para com nosso objeto. Infelizmente, nem sempre conseguimos. Nossos excursos por essa senda acabaram agigantando-se em conjecturas várias. Não somos mineiros. A montanha que conhecemos é turística, não vivencial. Escrevendo sobre a mineiridade em Ávila esse foi mais um desafio: saber o que é Minas Gerais pelos textos de outrem. Nosso interesse estava na América barroca, mas Minas com sua arquitetura colonial, seus resíduos dos tempos áureos, sua “maneira de ser” foi um problema que precisamos contornar. Minas Gerais, como Cuba, foi para nós uma ausência presenciada na palavra ensaiada da construção do homem barroco, uma invenção ela mesma, um constructo recriado pelos textos vários em que nos debruçamos.

Affonso Ávila foi um homem-esconso, cuja dilapidação de uma estrutura pelos tempos conformada fez desafiar cediças matérias estancadas em nichos previamente apropriados; labutou pela desapropriação do *status quo* em que se encontrava o barroquismo pulsante em nossas formas de vida, de arte. Em vários versos fez notar que o barroco quase nada tinha nem de temporão nem de artificioso, que o “pensamento barroco” enformava-se em uma dinâmica processual do brasileiro em sua dilaceração existencial sempre à mostra. Agindo assim, soube apreciar, retorquir, analisar que o fenômeno que nos une como momento a um tempo sombrio e alegre, o barroco, é o cerne e a fonte, a estrada e a vereda de nossa conformação dinamizada, antropobarroquismo quase que esquecido ou pouco salientado. Seu trabalho, mais que convidar, exigiu o debruçar pelas centenas de páginas de sua lavra, nexos entre a poesia e a prosa, serenas ambas, desconcertantes às vezes. Intelectual amante do patrimônio, do brasileiro, das artes; animador de grupos díspares, centralizando pela prática da pesquisa pensadores de várias artes, de muitas filiações, de importâncias ímpares; homem barroco, esconso e ao termo, seguem essas poucas muitas páginas, frutos de nossas leituras, suas leituras, a releitura do barroco brasileiro.

REFERÊNCIAS

DE AFFONSO ÁVILA (LIVROS):

ÁVILA, Affonso. **Carta do Solo e Outra Poesia**. Belo Horizonte: Tendência, 1961.

_____. **Resíduos seiscentistas em Minas**: textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco. Vol. 1. 1ed. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros, 1967.

_____. **O poeta e a consciência crítica**: uma linha de tradição, uma atitude de vanguarda. 1ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1969a.

_____. **Código de Minas & Poesia Anterior**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

_____. **O lúdico e as projeções do mundo barroco**. 1ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

_____. **O lúdico e as projeções do mundo barroco** 2ed. revista São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

_____; ÁVILA, Cristina. **Iniciação ao barroco mineiro**. São Paulo: Nobel, 1984.

_____. **O lúdico e as projeções do mundo barroco I** – Uma linguagem a *dos cortes*, uma consciência a *dos lucas*. 3ed. atualizada e ampliada. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994a.

_____. **O lúdico e as projeções do mundo barroco II** – Áurea Idade da Áurea Terra. 3ed. atualizada e ampliada. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994b.

_____. **Catas de aluvião**: do pensar e do ser em Minas. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 2000a.

_____. **Circularidade da ilusão e outros textos**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

_____. **Fortuna crítica de Affonso Ávila**. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 2006.

_____. **O poeta e a consciência crítica**: uma linha de tradição, uma atitude de vanguarda. 3ed. Revista e ampliada. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008a.

_____. Carta sobre a usura. In: ÁVILA, Affonso. **Homem ao termo**: poesia reunida (1949-2005). Belo Horizonte: UFMG, 2008b.

_____. (ORG). **O modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ARTIGOS/CAPÍTULOS:

ÁVILA, Affonso. Eixo São Paulo-Minas. **Revista Tendência**, Belo Horizonte, n. 4, p. 159-163, 1962a.

_____. Carta do solo – poesia referencial. **Invenção**. Revista de Arte de Vanguarda, São Paulo, n. 2, ano 1, p. 55-60, abr./jun. 1962b.

_____. Carta sobre la usura (Traducción de Ángel Crespo) **Revista de Cultura Brasileña**, Madri, n. 2, p. 136-141, set., 1962.

_____. O primado do visual na cultura barroca mineira. In: ÁVILA, Affonso. **Resíduos seiscentistas em Minas**: textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco. 1º volume. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros, 1967.

_____. O barroco e uma linha de tradição criativa. In: ÁVILA, Affonso. **O poeta e a consciência crítica**: uma linha de tradição, uma atitude de vanguarda. 1ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1969a.

_____. Macunaíma: atualidade e tradição. In: ÁVILA, Affonso. **O poeta e a consciência crítica**: uma linha de tradição, uma atitude de vanguarda. 1ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1969a.

_____. Apresentação. **Revista BARROCO**, Belo Horizonte, n. 1, p. 6-7, 1969b.

_____. Azevedo Filho. Leodegário A. de – Anchieta, a Idade Média e o Barroco. (Resenha). **Revista BARROCO**, Belo Horizonte, n. 1, p. 87-89, 1969b.

_____. Uma Encenação Barroca da Morte: As solenes exéquias de Dom João V em São João del-Rei. **Revista BARROCO**, Belo Horizonte, n. 3, p. 41-47, 1971.

_____. As barroquíssimas exéquias de Dom João V. In: ÁVILA, Affonso. **O lúdico e as projeções do mundo barroco**. 1ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

_____. O poeta-gauche ou o sacrifício existencial. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 26 fev.1972. Caderno Livro, p. 6.

_____. Formas visuais na poesia barroca brasileira. In: ÁVILA, Affonso. **O lúdico e as projeções do mundo barroco I** – Uma linguagem a *dos cortes*, uma consciência a *dos lucas*. 3ed. atualizada e ampliada. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994a.

_____. Barroco: um elo no processo criativo. In: ÁVILA, Affonso. **O lúdico e as projeções do mundo barroco I** – Uma linguagem a *dos cortes*, uma consciência a *dos lucas*. 3ed. atualizada e ampliada. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994a.

_____. Inconfidência: projeto de nação possível. In: ÁVILA, Affonso. **O lúdico e as projeções do mundo barroco II** – Áurea Idade da Áurea Terra. 3ed. atualizada e ampliada. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994b.

_____. Trinta anos de estudo do barroco. In: ÁVILA, Affonso. **O lúdico e as projeções do mundo barroco II** – Áurea Idade da Áurea Terra. 3ed. atualizada e ampliada. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994b.

_____. Desdobramentos de um conflito ideológico. In: ÁVILA, Affonso. **O lúdico e as projeções do mundo barroco II** – Áurea Idade da Áurea Terra. 3ed. atualizada e ampliada. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994b.

_____. As Minas Gerais: condicionantes de um processo urbano-cultural. In: ÁVILA, Affonso. **O lúdico e as projeções do mundo barroco II** – Áurea Idade da Áurea Terra. 3ed. atualizada e ampliada. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994b.

_____. Apresentação. In: ÁVILA, Affonso (ORG). **Barroco: teoria e análise**. São Paulo: Editora Perspectiva; Belo Horizonte: Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997.

_____. O território do barroco no século XXI. **Revista BARROCO**, Belo Horizonte, n. 18, p. 13-19, 2000.

_____. O Salto Atlântico do Barroco. In: ÁVILA, Affonso. **Circularidade da ilusão e outros textos**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

_____. Entre o profano e o sagrado: a ala das baianas. **Revista BARROCO**, Belo Horizonte, n. 19, p. 89-119, 2005.

_____. Viva Haroldo – Viva Gregório. In: CAMPOS, Haroldo de. **O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

_____. Um passeio ensaístico: a parábola do Cristo. **Revista BARROCO**, Belo Horizonte, n. 20, p. 17-29, 2013a.

_____. Do barroco ao modernismo: o desenvolvimento cíclico do projeto literário brasileiro. In: ÁVILA, Affonso (ORG). **O modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2013b.

SOBRE AFFONSO ÁVILA:

AGUIAR, Melânia Silva de. Introdução. In: ÁVILA, Affonso. **Fortuna crítica de Affonso Ávila**. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 2006.

AMARAL, Aracy. Uma saudação à Revista *BARROCO*. In: ÁVILA, Affonso. **Fortuna crítica de Affonso Ávila**. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 2006.

BUENO, Antônio Sérgio. (ORG) **Affonso Ávila**. Encontro com escritores mineiros. Belo Horizonte: Centro de Estudos Literários, 1993.

CERVELIN, Diego. Barroco: A Tempestade na Biblioteca ou o Grande Teatro da Fundação. **Boletim de Pesquisa NELIC**, Florianópolis, v. 8, n. 12/13, p. 167-183, 2008.

CRESPO, Ángel; BEDATE, Pilar Gómez. Situación de la Poesía Concreta. **Revista de Cultura Brasileña**. (Dirección Ángel Crespo), Madrid, Tomo II, n. 5, p. 89-130, jun. 1963.

_____. *Tendência*: Poesía y crítica en situación. **Revista de Cultura Brasileña**. (Dirección Ángel Crespo), Madrid, Tomo IV, n.15, p. 381-433, dez. 1965.

GRAMMONT, Guiomar de. Barroco – Teoria e Análise. In: ÁVILA, Affonso. **Fortuna crítica de Affonso Ávila**. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 2006.

LUCAS, Fábio. Poesia em crise? **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 15 ago. 1970. Suplemento Literário, p. 47.

MARGARIDO, Alfredo. Poesia e articulação sociológica. In: ÁVILA, Affonso. **Fortuna crítica de Affonso Ávila**. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 2006.

MARTINS, Heitor. Código de Minas: algumas considerações sobre vanguarda e barroco. In: MARTINS, Heitor. **Do Barroco a Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.

_____. Código de Minas: vanguarda e barroco. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 7 mar. 1971. Suplemento Literário, p. 250.

_____. Código de Minas: vanguarda e barroco - 2. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 14 mar. 1971. Suplemento Literário, p. 250.

MARTINS, Wilson. A visão barroca. In: ÁVILA, Affonso. **Fortuna crítica de Affonso Ávila**. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 2006.

NUNES, Benedito. Triunfo Barroco. In: ÁVILA, Affonso. **Fortuna crítica de Affonso Ávila**. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 2006.

OLIVEIRA, Anelito de. **A aurora das dobras**: introdução à barroquidade poética de Affonso Ávila. Montes Claros: Inmensa, 2013.

PAGANINI, Nilze. **Revista tendência: à procura de uma tradição, à procura do novo**. 2008. 254 f. Tese (Doutorado em Letras), Pontifícia Universidade Católica, Belo Horizonte, 2008. Disponível em http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Letras_PaganiniN_1.pdf. Acesso em: 27 out. 2018.

PALÚ, Pe. Lauro. Affonso Ávila: homem trincheira. In: CUNHA, Rogério de Almeida; PALÚ, Pe. Lauro; NEIVA JÚNIOR, Eduardo. **Consciência crítica & poesia de Affonso Ávila**. (Revista de Cultura Vozes). Rio de Janeiro: Vozes, 1979.

PORTES, Bruce Souza. **Barroco, Queijo e Goiabada**: A construção conceitual de um barroco mineiro: Affonso Ávila e a revista Barroco - 1969 a 2000. 2016. 153 f. Dissertação (Mestrado em História) - Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei (MG), 2016. Disponível em: <https://ufsj.edu.br/pghis/dissertacoes.php>. Acesso em: 27 jul. 2020.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. O lúdico e as projeções do mundo barroco. (Resenha) **Revista BARROCO**, Belo Horizonte, n. 4, p. 125-126, 1972.

SOUZA, Evandro de. Revista Barroco: O Lugar de uma Arte (a catedral entre os unicórnios e elefantes rosa). **Boletim de Pesquisa NELIC**, Florianópolis, v. 8, n. 12/13, p. 184-192, 2008.

DE ALEJO CARPENTIER:

CARPENTIER, Alejo. **La música en Cuba**. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.

_____. De lo real maravilloso americano. In: **Tientos y diferencias**. 2ed. Buenos Aires: Calicanto Editorial, 1976.

_____. Problemática de la actual novela latinoamericana. In: **Tientos y diferencias**. 2ed. Buenos Aires: Calicanto Editorial, 1976.

_____. Confesiones sencillas de un escritor barroco (Entrevista a César Leante). In: ARIAS, Salvador (ORG). **Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier**. La Habana: Centro de investigaciones literarias; Casa de las Américas, 1977.

_____. Habla Alejo Carpentier. In: ARIAS, Salvador (ORG). **Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier**. La Habana: Casa de las Américas, 1977.

_____. La novela moderna. Novela hispanoamericana actual. (Entrevista a Paco Tovar). In: **Alejo Carpentier: Premio de literatura en lengua castellana "Miguel de Cervantes" 1977**. Barcelona: Anthropos, 1988.

_____. Prólogo. In: **Écue-Yamba-Ó**. Tradução de Mustafa Yasbek. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

_____. Nuestro acento a la música contemporánea universal. In: CARPENTIER, Alejo. **Ensayos selectos**. Buenos Aires: Corregidor, 2007.

_____. Lo barroco y lo real maravilloso. In: CARPENTIER, Alejo. **Ensayos selectos**. Buenos Aires: Corregidor, 2007.

_____. Prólogo. **El reino de este mundo**. México: Lectorum, 2010.

_____. **O reino deste mundo**. Tradução de Marcelo Tápia. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

SOBRE ALEJO CARPENTIER:

ARIAS, Salvador (ORG). **Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier**. La Habana: Casa de las Américas, 1977.

BURGOS, Fernando. 'Concierto Barroco': escenarios del tiempo. **INTI**, New York, n. 59/60, p. 61–76. Mar/ago, 2004

CEVALLOS, Santiago. **El barroco, marca de agua de la narrativa hispano-americana**. Vervuert: Iberoamericana, 2012.

DÓNOAN (pseud.). La América de Alejo Carpentier como lo verdaderamente real maravilloso. In: **Alejo Carpentier**: Premio de literatura en lengua castellana "Miguel de Cervantes" 1977. Barcelona: Anthropos, 1988.

ECHEVARRÍA, Roberto González. La nacionalidad de Alejo Carpentier: historia y ficción. En el centenario de Alejo Carpentier (1904-1980). In: **Foro Hispánico**. Revista Hispánica de Flandes y Holanda. Amsterdam, n. 25, p. 69-84, abril. 2004. Disponible em: https://doi.org/10.1163/9789401201742_006 Acesso em: 25 jul. 2020.

_____. **Alejo Carpentier**: The Pilgrim at Home. Ithaca: Cornell University Press, 1977.

_____. Semelhante à noite, de Alejo Carpentier: História e Ficção. In: **Monstros e arquivos**: Textos críticos reunidos. Tradução de Ary Pimentel. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

MÁRQUEZ RODRIGUEZ, Alexis. **Lo barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier**. México: Siglo Veintiuno Editores, 1984.

_____. Prólogo. In: **Alejo Carpentier**. *Los pasos recobrados*: ensayos de teoría y crítica literaria. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2003.

PADURA FUENTES, Leonardo. **Un Camino De Medio Siglo**: Alejo Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

PUÉRTOLAS, Julio Rodríguez. Significación de Alejo Carpentier. In: **Alejo Carpentier**: Premio de literatura en lengua castellana "Miguel de Cervantes" 1977. Barcelona: Anthropos, 1988.

PORTUONDO, José Antonio. Alejo Carpentier: creador y teórico de la literatura. In: ARIAS, Salvador (ORG). **Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier**. La Habana: Casa de las Américas, 1977.

RINCÓN, Carlos. La poética de lo real-maravilloso americano. IN: ARIAS, Salvador (ORG). **Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier**. La Habana: Casa de las Américas, 1977.

SERRANO, Pío E. La escritura barroca en Alejo Carpentier y José Lezama Lima. **Revista Encuentro de la cultura cubana**. La Habana, n. 34/35, p. 107-115, 2005.

VÁZQUES-DÍAZ, René. La totalidad hechizada: Elementos de comparación entre Alejo Carpentier y José Lezama Lima. En el centenario de Alejo Carpentier (1904-1980). **Foro Hispánico**. Revista Hispánica de Flandes y Holanda. Amsterdam, n. 25, p. 119-130, abril. 2004. Disponible em: https://doi.org/10.1163/9789401201742_010. Acesso em: 17 jul. 2020.

YOUNG, Richard. **Carpentier**: El reino de este mundo. Valencia: Grant & Cutler, 1983.

ZAMORA, Lois Parkinson. El Barroco novomundista: Alejo Carpentier, Diego Rivera y Frida Kahlo. In: **Un arco temporal entre la literatura del Barroco y el neobarroco latinoamericano**. (Memorias de las XIV jornadas internacionales de arte, historia y cultura colonial). Bogotá: Museo Colonial y Museo Santa Clara, 2020.

ZURDO, Óscar Velayos. **El diálogo con la historia de Alejo Carpentier**. Barcelona: Nexos – Ediciones Península, 1985.

DE LEZAMA LIMA

LEZAMA LIMA, José. Las imágenes posibles. **Orígenes**. Revista de arte y literatura. La Habana, n. 17, Año V, p. 3-13, Primavera, 1948.

_____. Paradiso (Primer capítulo de la novela así titulada). **Orígenes**. Revista de arte y literatura. La Habana, n.22, Año VI, p. 16-23, Verano, 1949.

_____. En una exposición de Roberto Diago. **Lunes de Revolución**. La Habana, n. 97, p. 14-19, fev. 1961.

_____. Suma de conversaciones. In: ÁLVAREZ BRAVO, Armando. **Lezama Lima**. Buenos Aires: Editorial Jorge Alvarez, 1968.

_____. Un día del ceremonial. In: **Imagen y posibilidad**. Selección y prólogo: Ciro Bianchi Ross. La Habana: Letras Cubanas, 1981.

_____. **A expressão americana**. Tradução de Irleamar Chiampi. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

_____. **La expresión americana**. Edición de Irleamar Chiampi con el texto establecido. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

_____. **Paradiso**. (Edición crítica). Madrid: ALLCA XX, 1996.

_____. O segredo de Garcilaso. In: LEZAMA LIMA, José. **A dignidade da poesia**. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Editora Ática, 1996.

SOBRE LEZAMA LIMA

ARCOS, Jorge Luis. Confluencias entre José Lezama Lima y María Zambrano. **Aurora. Papeles del Seminario María Zambrano**. La Habana, n. 11, p. 18-30, 2010. Disponível em: <https://revistes.ub.edu/index.php/aurora/article/view/29515> Acesso em: 10 oct. 2020.

ÁLVAREZ BRAVO, Armando. **Lezama Lima**. Buenos Aires: Editorial Jorge Alvarez, 1968.

BEJEL, Emílio. Imagen y posibilidad en Lezama Lima. In: **Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima**. Vol. 1 – Poesía. Madrid: Editorial Fundamentos, 1984.

_____. **Jose Lezama Lima, Poet of the Image**. Gainesville: University of Florida Press, 1990.

CAMPOS, Haroldo de. Lezama: o barroco da contraconquista. In: **O segundo arco-íris branco**. São Paulo: Iluminuras, 2010.

CHAZARRETA, Daniela Evangelina. **Lecturas de la tradición en la poesía de José Lezama Lima**. Quilmes: Caligrafías, 2012.

CHIAMPI, Irlemar. A história tecida pela imagem. In: LEZAMA LIMA, José. **A expressão americana**. Tradução de Irlemar Chiampi. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

_____. As serpes de Góngora (As reapropriações de Góngora e a emergência do neobarroco na América Latina). **Revista BARROCO**, Belo Horizonte, n. 18, p. 101-113, 2000.

COLLAZOS, Óscar. La expresión americana. In: SUÁREZ-GALBÁN, Eugenio (ED). **Lezama Lima**. Persiles 182, Série “El escritor y la Crítica”. Madrid: Taurus Ediciones, 1987.

CORONADO, Juan. **Paradiso Múltiple** (un acercamiento a Lezama Lima) México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.

CORTÁZAR, Julio. Para llegar a Lezama Lima. In: **Vuelta al día en ochenta mundos**. México: Siglo XXI, 1967.

DUCHESNE-WINTER, Juan. **Del príncipe moderno al señor barroco**: la república de la amistad en *Paradiso*, de José Lezama Lima. Cali: Fundación Editorial Archivos del Índice, 2008.

ECHEVARRÍA, Roberto González. Appetitos de Góngora y Lezama. In: SUÁREZ-GALBÁN, Eugenio (ED). **Lezama Lima**. Persiles 182, Série “El escritor y la Crítica”. Madrid: Taurus Ediciones, 1987.

_____. Góngora’s and Lezama’s Appetites. In: ZAMORA, Lois Parkinson; KAUP, Monika. (ED.) **Baroque new worlds**. Representation, Transculturation, Counterconquest. Durham and London: Duke University Press, 2010.

FIRMAT, Gustavo Pérez. The Strut of the Centipede: Jose Lezama Lima and New World Exceptionalism. In: FIRMAT, Gustavo Pérez (ED). **Do the Americas have a common literature?** Durham and London: Duke University Press, 1990.

GONZÁLEZ, Ester Gimbernát de. La curiosidad barroca. In: **Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima**. Vol. 1 – Poesía. Caracas; Madrid: Editorial Fundamentos, 1984.

GOYTISOLO, Juan. La Metáfora Erótica: Góngora, Joaquín Belda y Lezama Lima. **Revista Iberoamericana**, Pittsburgh, v. XLII, n. 95, p. 157-175, abr./jun. 1976.

LEZAMA LIMA, Eloísa. Mi Hermano In: SUÁREZ-GALBÁN, Eugenio (ED). **Lezama Lima**. Persiles 182, Série “El escritor y la Crítica”. Madrid: Taurus Ediciones, 1987.

OVIEDO, Gerardo. José Lezama Lima, vitalista goloso: Maneras del saboreo gnoseológico en las tensiones transculturales latino-americanas. In: ROSSI, María José (COORD). **Polifonía y contrapuntos barrocos**: Marosa di Giorgio, José Lezama Lima, Wilson Bueno. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Teseo, 2020.

PRIETO, Abel. Confluencias de Lezama (Prólogo) In: LEZAMA LIMA, José. **Confluencias**: Selección de ensayos. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1988.

UGALDE QUINTANA, Sergio. Barroco y cultura afrocubana: Lezama y un saber de convivencia. **Latinoamérica. Revista de estudios Latinoamericanos**, México, n. 53, p. 37-56, 2011. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.22201/cialc.24486914e.2011.53> Acesso em: 30 jul. 2020.

SOARES, Luis Eustáquio. **José Lezama Lima**. Anacronia, lepra, barroco, utopia. Vitória: EDUFES, 2007.

ULLOA, Leonor A.; ULLOA Justo C. José Lezama Lima: Configuración Mítica De América. **Modern Language Notes**, Baltimore, v. 113, n.2, p. 364-379, 1998.

YURKIEVICH, Saúl. **La movediza modernidad**. Madrid: Taurus, 1996.

_____. La expresión americana o la fabulación autóctona. **Revista Iberoamericana**, Pittsburgh, v. LXVIII, n. 200, p. 815-821, jul./set. 2002.

DE SEVERO SARDUY

SARDUY, Severo. O Barroco e o Neobarroco. In: MORENO, César Fernández. **América Latina em sua Literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979a.

_____. **Escrito sobre um corpo**. Tradução de Lígia Chiappini Moraes Leite e Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979b.

_____. Rumo à concretude In: CAMPOS, Haroldo de. **Signantia quase coelum**. São Paulo: Perspectiva, 1979c.

_____. **La simulación**. Caracas: Monte Ávila Editores, 1982.

_____. Un Heredero. In: LEZAMA LIMA, José. **Paradiso**. (Edición crítica) Madrid: ALLCA XX, 1996.

_____. Barroco. In: SARDUY, Severo. **Obra completa**. Edición crítica. Tomo II. Gustavo Guerrero – François Wahl (COORD). Barcelona: ALLCA XX, 1999.

_____. Nueva inestabilidad. In: SARDUY, Severo. **Obra completa**. Edición crítica. Tomo II. Gustavo Guerrero – François Wahl (COORD). Barcelona: ALLCA XX, 1999.

_____. El Heredero. In: SARDUY, Severo. **Obra completa**. Edición crítica. Tomo II. Gustavo Guerrero – François Wahl (COORD). Barcelona: ALLCA XX, 1999.

_____. Lautréamont e o barroco. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla; MONEGAL, Emir Rodríguez. **Lautréamont austral**. São Paulo: Iluminuras, 2014.

SOBRE SEVERO SARDUY

CAMPOS, Haroldo de. No limiar do *opus* Sarduy. In: SARDUY, Severo. **Escrito sobre um corpo**. Tradução de Lígia Chiappini Moraes Leite e Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979b.

DÍAZ, Valentín. Severo Sarduy y el método neobarroco. **Confluente. Rivista di Studi Iberoamericani**, Bologna, v. 2, n. 1, p. 40–59, 2010. Disponível em: <https://confluente.unibo.it/article/view/1857>. Acesso em: 10 out. 2020.

ECHEVARRÍA, Roberto González. **La ruta de Severo Sarduy**. Leiden: Almenara, 2017.

GUERRERO, Gustavo. **La estrategia neobarroca**: estudio sobre el resurgimiento de la poética barroca en la obra narrativa de Severo Sarduy. Barcelona: Edicions del Mall, 1987.

MACHOVER, Jacobo. **La memoria frente al poder: escritores cubanos del exilio**: Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas. Zaragoza: Universitat de Valencia, 2001.

GERAL

Revistas/Periódicos

A REVISTA. Nº 1. Belo Horizonte: Tipografia do Diário de Minas, 1925.

Augusto de Lima Júnior volta a acusar: Falsa a carta-testamento. **Revista O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, n. 26, Ano XXX, p. 125-129, abr. 1958.

Edição especial do Suplemento Literário Minas Gerais. O barroco mineiro e o legado dos mestres. Edição especial comemorativa do bicentenário da morte do Aleijadinho. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura, novembro/2014.

ANDRADE, Mário de. A Arte religiosa no Brasil. **Revista do Brasil**, Rio de Janeiro; São Paulo, n. 50, p. 95-103, fev. 1920.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. Contribuição para o estudo da obra do Aleijadinho. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico** (SPHAN), Rio de Janeiro, n. 2, p. 255-297, 1938.

ARAÚJO, Ana Cristina Bartolomeu. Morte, memória e piedade barroca. **Revista de História das Ideias**, Coimbra, v. 11, p. 129-174, 1989.

_____. Ritualidade e poder na Corte de D. João V: a gênese simbólica do regalismo político. **Revista de História das Ideias**, Coimbra, v. 22, p. 175-208, 2001.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. A aldeia de McLuhan e a mutação do homem. **Suplemento Literário do Minas Gerais**, Belo Horizonte, ano IV, n. 135, p. 10-11, 29 mar. 1969.

_____. Roda Gigante: conversa com o escritor. Entrevista com Haroldo de Campos. **O eixo e a roda**, Belo Horizonte, v. 13, p. 195-202, 2006.

_____. Haroldo de Campos: do barroco à poesia concreta. (Entrevista concedida à Laís Corrêa de Araújo). **Suplemento Literário do Minas Gerais**, Belo Horizonte, p. 2, 3 mai. 1969.

ARAÚJO VIANA, Ernesto da Cunha de. Das artes plásticas no Brasil em geral e na cidade do Rio de Janeiro em particular. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, Rio de Janeiro, Tomo. LXXVIII, v.132, Parte II, p. 505-579, 1916.

ARROM, José Juan. Criollo: definiciones y matices de un concepto. **Revista Colombiana del Foklore**, Bogotá, n. 2, p. 265-275, jun. 1953.

_____. Sobre la Primera Generación Criolla en Hispanoamerica (1564-1594) (notas). **Revista Iberoamericana**, Pittsburgh, v. XXVII, n. 52, p. 313-321, jul./dez. 1961.

ÁVILA, Myriam. Revistas de circulação reduzida: Noigandres e Tendência. **Via Atlântica**, São Paulo, n. 27, p. 373-381, 2015.

BAZIN, Germain. O mito do Aleijadinho. **Revista O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, n.28, p. 99-101, abr. 1963.

BEBIANO, Rui. D. João V, Rei-Sol. **Revista de História de Ideias**, Coimbra, v. 8, p. 111-122, 1986.

BUSTILLO, Carmen. Barroco: ¿un Itinerario inconcluso? **Revista BARROCO**, Belo Horizonte, n. 18 – Número Simpósio, p. 73-92, 2000.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. Considerações sobre a pompa fúnebre na capitania das Minas do século XVIII. **Revista do Departamento de História**, Belo Horizonte, v. 3, n. 4, p. 5-24, jun. 1987.

_____. Resenha. **Vária História**, Belo Horizonte, v. 25, n. 41, p. 345-346, jan./jun. 2009.

CAMPOS, Haroldo de. A poesia concreta e a realidade nacional. **Revista Tendência**, Belo Horizonte, n.4, p. 83-94, 1962.

_____. Barrocolúdio Deleuziano. **Revista BARROCO**, Belo Horizonte, n. 18, p. 65-72, 2000.

COUTO DE MAGALHÃES, José Vieira. Um episódio da Historia Patria. **Revista Trimensal do Instituto Historico e Geográfico Brasileiro**, Rio de Janeiro, v. 25, p. 515-531, 1862.

DARÍO, Rubén. El Triunfo de Calibán. **Revista Iberoamericana**, Pittsburgh, v. LXIV, n. 184-185, p. 451-455, jul./dez. 1998.

DELGADO, Maria Ramirez. La Biblioteca Americana y El Repertorio Americano. Una propuesta de ideal social. **América: Cahiers du CRICCAL**, Paris, v. 1, n.4, p. 113-121, 2012.

DUARTE, Rodrigo. Barroco: lastros ideológicos e antecipações utópicas. **Revista BARROCO**, Belo Horizonte, n. 18, p. 31-44, 2020.

FABRIS, Annateresa. Mário de Andrade e o Aleijadinho: O Barroco visto pelo Expressionismo. **Revista BARROCO**, Belo Horizonte, n.12, p. 227-230, 1983.

FEBVRE, Lucien. O homem do século XVI (Conferência). **Revista de História da USP**, São Paulo, n.1, p. 2-15, jan./mar. 1950. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/download/34815/37553> Acesso: 15/01/2020.

FRANCASTEL, Pierre. Poussin et l'homme historique. **Annales. Economies, sociétés, civilisations**, Paris, n. 1, p. 1-18, 1964.

FREITAS, Victor F. de. Requiescat in pace. **Revista de História e Arte**, Belo Horizonte, Número prospecto. p. 78, jan. 1963.

GASPARINI, Graziano. La arquitectura barroca latinoamericana: una persuasiva retorica provincial. **Revista BARROCO**, Belo Horizonte. n. 11, p. 39-46, 1981.

HANSEN, João Adolfo. Barroco, Neobarroco e Outras Ruínas. **REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários**, Vitória, a. 2, n. 2, p. 1-60, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/reel/issue/view/273> Acesso em: 2 mai. 2019.

_____. Pós-moderno e barroco. **Cadernos do Mestrado/Literatura**, Rio de Janeiro, n. 8, p.28-55, 1994.

JÁREGUI, Carlos. Calibán, ícono del 98: a propósito de un artículo de Rubén Darío. **Revista Iberoamericana**, Pittsburgh, v. LXIV, n. 184-185, p. 441-449, jul./dez. 1998.

LAPA, Manuel Rodrigues. A história, os “estoriadores” e o caso de Bárbara Heliodora. **Suplemento Literário do Minas Gerais**, Belo Horizonte, ano IV, n. 154, p. 4-5, 9 ago. 1969.

LEVY, Hannah. Valor artístico e valor histórico: importante problema da História da Arte. **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. (SPHAN), Rio de Janeiro, n. 4, p. 181-192, 1940.

_____. A propósito de três teorias sobre o barroco. **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. (SPHAN), Rio de Janeiro, n. 5, p. 259-584, 1941.

LIMA JÚNIOR, Augusto. Ligeiras notas sobre arte religiosa no Brasil. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. SPHAN, Rio de Janeiro, n. 2, p. 101-140, 1938.

_____. A congregação do oratório e suas igrejas em Pernambuco. **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. SPHAN, Rio de Janeiro, n. 9, p. 331-346, 1945.

_____. O mito do Aleijadinho na história de Minas Gerais. **Revista de História e Arte**, Belo Horizonte, Número prospecto, p. 5-8, 1963.

_____. Equívocos de falsos peritos da arte: Imagens góticas e não “Barrocas”. **Revista de História e Arte**, Belo Horizonte. Número prospecto, p.74-76, 1963.

LUCAS, Fábio. Conceito de literatura nacional. **Revista Tendência**, Belo Horizonte, n. 1, p. 5-34, ago. 1957.

_____. Literatura nacional: Problemas. **Revista Tendência**, Belo Horizonte, n. 2, p. 45-90, jul. 1958.

_____. A poesia de nosso tempo. **Revista Tendência**, Belo Horizonte, n. 4, p. 55-75, 1962.

LUND, Christopher. Os sonetos filosófico-morais de Gregório de Matos e Sor Juana Inés de la Cruz. **Revista BARROCO**, Belo Horizonte, n. 4, p. 77-90, 1972.

MACHADO, Jurema. Feito em casa: o IPHAN e a cooperação internacional para o patrimônio. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 35, p. 245-284, 2017.

MARTÍ, José. (1883) “El poema de Niágara. (Prólogo)”. **Revista de Cuba**: Periodico Mensual de Ciencias, Derecho, Literatura y Bellas Artes, La Habana, Tomo XIV, p. 344-361, 1883.

MARTINS, Judite. Apontamentos para a bibliografia referente à Antônio Francisco Lisboa. **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional** (SPHAN), Rio de Janeiro, n. 3, p. 179-203, 1939.

MARTOS, José-Manuel. Góngora, Velázquez y Rubén Darío: el diálogo imposible de “Trébol”. **Hispanic Review**, Philadelphia, v. 66, n. 2, p. 171-180, Spring, 1998. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/474526> Acesso em: 20 mai. 2018. <https://doi.org/10.2307/474526>

MONGUIÓ, Luiz. Palabras e Ideas: “Patria” y “Nación” en el Virreinato del Peru. **Revista Iberoamericana**, Pittsburgh, v. 44, n. 104-105, p. 451-470, 1978.

MOSER, Walter. The fabrication of new “cultural heroes”: the case of Gregório de Matos. IN: **Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry**, State College, v. 18, n. 2, p. 219-244, 2013.

MOTTA SANTOS, Mariza Veloso. Nasce a Academia SPHAN. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional** (IPHAN), Rio de Janeiro, n. 24, p. 77-96, 1996.

MOURÃO, Rui. Três problemas da ficção nacional. **Revista Tendência**, Belo Horizonte, n. 1, p. 39-54, ago. 1957.

_____. Salto concretista. **Revista Tendência**, Belo Horizonte, n. 4, p. 107-108, 1962.

_____. Tendência e Concretismo. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 17, n. 33, p. 245-250, 2º sem. 2013.

NAKAMUTA, Adriana Sanajotti (ORG.). Série Pesquisa e Documento. Hanna Levy no SPHAN: história da arte e patrimônio. **Revista do IPHAN**, Rio de Janeiro, n. 5, 2010.

PALLAMIN, Vera. Jogo estético, regime estético e utopia revisitados em Schiller e Rancière. **Arte e cultura da América Latina**, São Paulo, v. XXXI, p. 157-164, fev. 2014.

PETERS, Susanna. A mirror to the world: the use of image of the world-theatre in the Adone of G. B. Marino. **Revista BARROCO**, Belo Horizonte, n. 2, p. 19-36, 1970.

PORTO ALEGRE, Manuel José de Araújo. “Memória”. Sobre a antiga Escola de Pintura Fluminense. **Revista Trimensal de História e Geografia**, Rio de Janeiro, Tomo III, n. 12, p. 547-556, 1841 (Reimpressa em 1860).

_____. “Bellas-Artes: A Exposição Geral de 1843” – 1º artigo. **Minerva Brasiliense**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 4, p.116-121, dez. 1843.

_____. Bellas-Artes: Exposição de 1843. – 3º artigo. **Minerva Brasiliense**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 5, p.148-154, jan. 1844.

_____. Manoel Dias, O Romano. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, Rio de Janeiro, v. 4, Tomo XI, p. 496-499, 1891 (1848).

_____. Scenographia. Os srs. Taglialme e Picozzi. **Guanabara**, Revista mensal artística, científica e litteraria, Rio de Janeiro, Tomo I, p. 19-22, 1850.

_____. Os nossos artistas. **Guanabara**, Revista mensal artística, científica e litteraria, Rio de Janeiro, Tomo II, n. 8, out. 1854.

_____. Iconografia Brasileira. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, Rio de Janeiro, Tomo XIX, n. 23, p. 349-362, 1898a.

_____. Valentim da Fonseca e Silva. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, Rio de Janeiro, Tomo XIX, n. 23, p. 363-372, 1898b.

RAMA, Ángel. La tecnificación narrativa. **Hispanoamerica**, Rockville, v. X, n. 30, p. 29-82, 1981.

RUSSO, Vincenzo. Uma Dobra (Neo)Barroca: Modernidade, Pós-Modernidade e a inversão ideológica do Barroco. **Gragoatá. Revista dos programas de pós-graduação do Instituto de Letras da UFF**, Niterói, v. 14, n. 27, p. 51-80, jul./dez. 2009.

SILVA JÚNIOR, Gonçalo. A Boca que o inferno não quer calar. (Biografia e nova edição revivem polêmica sobre o libertário Gregório de Mattos). **Pesquisa FAPESP**, São Paulo, n. 113, p. 88-91, jul. 2005.

SQUEFF, Leticia. Araújo Porto-Alegre e o elogio do barroco. **Revista de História da Arte e Arqueologia da UNICAMP (RHAA)**, Campinas, n. 24, p. 67-76, jul./dez. 2015.

SÜSSKIND, Pedro. O impulso lúdico: sobre a questão antropológica em Schiller. In: **Artefilosofia**, Ouro Preto, n. 10, p. 11-24, abr. 2011.

TAUNAY, Affonso d'Escragno. A Missão Artística de 1816. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, Rio de Janeiro, p.5-261, Tomo LXXIV, Parte I, 1911.

VASCONCELOS, Sylvio de. Sobre o Aleijadinho. **Revista de História da USP**, São Paulo, v. 14, n. 29, p. 37-45, 1957.

ZARATE, Armando. Devenir y Síntoma de la Poesia Concreta. **Revista Iberoamericana**, Pittsburgh, v. XLIII, n. 98-99, p. 117-148, jan./jun. 1977.

ZEI, Leopoldo. Identity: A Latin American Philosophical Problem. IN: **The philosophical Forum**, New York, v. 20, n.1-2, p. 33-42, 1988.

Jornais

Historiador nega a poetisa Bárbara Heliodora e só a elogia como boa esposa. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 14 mai. 1969. Primeiro Caderno, p. 14.

AMADO, James. De como o poeta ameaçou os militares de 64. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 20 out. 1996. Caderno Mais, p. 11.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Imagens sortidas. Aqui & Ali. **Estado de Minas**. Belo Horizonte, 13 jan.1966, p. 4.

BASTIDE, Roger. A volta ao Barroco ou a lição do Brasil. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 3 set. 1947. Geral, p. 6.

BRITO, Mário da Silva. Teia de Aranha III. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 27 jun. 1970. Edição nacional, p. 51.

CARPEAUX, Otto Maria. Coragem de Eduardo Frieiro. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 8 fev. 1958. 1º Caderno, p. 10.

COUTINHO, Afrânio. Conceito de Literatura Brasileira. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 13 dez. 1959. Suplemento Literário, Letras e Artes, p. 3.

FRANCO, Afonso Arinos de Mello. Ainda sobre o Aleijadinho. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 8 mai.1938, quarta secção, p. 5.

GOMES MACHADO, Lourival. O canto do sabiá. I. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 9 mar. 1963. Suplemento Literário, p. 14.

LINHARES, Temístocles. O desejo de ter uma literatura. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 21 fev. 1960. Suplemento Literário, Letras e Artes, p. 7.

MARIANO FILHO, José. O leão e as pulgas. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 2 mar. 1941. Terceira secção, p. 1.

NIEMEYER, Oscar. As fábricas Duches e Peixe. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, fev. 1951. Suplemento comercial e industrial, p. 26-27.

PORTELLA, Eduardo. O geral e o específico de uma história literária (III). **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro, 22 mai. 1960. Segundo Caderno, p. 2.

VASCONCELOS, Salomão. O "Aleijadinho", arquiteto. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 17 jun.1941. p. 3.

_____. O "ser ou não ser" do Aleijadinho no campo da arquitetura. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 7 dez. 1941. p. 11.

Dissertações/Teses

AMBROSINI, Cristina. **La noción de "juego" en el pensamiento contemporáneo**. Su aporte a la reflexión ética sobre la situación actual. 2003. 253 f. Tese (Doutorado em Filosofia), Universidad Federal de Buenos Aires, Buenos Aires, 2003. Disponível em: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1426> Acesso em: 15 jan. 2020.

AMARY NETO, Michel. **A formação e a crítica de arte do drama barroco alemão**. 2019. 289f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. doi:10.11606/D.8.2019.tde-09122019-180035. Acesso em: 25 jul. 2020.

ARAÚJO, Francisco Magno Silva de. **A nostalgia da forma poética do romance: alegorização barroca e tradição retórica n'O Ateneu de Raul Pompéia**. 2017. 212f. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/25047> Acesso em: 25 out. 2019.

CARVALHO, Francisco Israel de. **A imagem barroca de Carmen Miranda no cenário da modernidade**. 2017. 378f. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/25218> Acesso em 25 out. 2019.

CHAGAS, Daniella Coli. **A arquitetura do barroco tardio em Minas Gerais: permanências e rupturas**. 2014. 237f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014. Disponível em <http://hdl.handle.net/1843/BUBD-9WRGP8>. Acesso em: 15 ago. 2020.

CORREIA, Ana Luiza Ladeia Prates. **Affonso Ávila: razão barroca e consciência histórica do poeta**. 2019. 143f. Dissertação (Mestrado em História), Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.17771/PUCRio.acad.45307> Acesso em: 29 ago. 2021.

FRADE, Gabriel dos Santos. **Entre renascimento e barroco: os fundamentos da arquitetura religiosa e a contrarreforma - o De Fabrica Ecclesiae de Carlos Borromeu**. 2016. 554f. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. doi:10.11606/T.16.2017.tde-16022017-093801. Acesso em: 15 out. 2019.

MALDONADO, Reny Gomes. **A geração de 27 e o barroco: la mirada exuberante**. 2015. 250f. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/20089> Acesso em: 27 out. 2019.

MEIRON, Julio. **Entre cúpulas e toucados: percursos pelos Passos e Profetas de Congonhas**. 2018. 274f. Tese (Doutorado em Estética e História da Arte) - Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. doi:10.11606/T.93.2018.tde-03122018-110019. Acesso em: 25 out. 2020.

NATIVA, Neide. **Informação, patrimônio e memória: cultura e arte barroca em Ouro Preto**. 2016. 250f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/BUOS-AMWFFL> Acesso em 21 ago. 2020.

PORTES, Bruce Souza. **Barroco, Queijo e Goiabada: A construção conceitual de um barroco mineiro: Affonso Ávila e a revista Barroco - 1969 a 2000**. 2016. 153f. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2016. Disponível em: <https://ufsj.edu.br/pghis/dissertacoes.php> Acesso em: 23 fev. 2019.

SILVA, Eduardo Neves da. **Theatrum mundi: a espetacularidade barroca em Antônio José da Silva**. 2018. 181f. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, University of São Paulo, São Paulo, 2018. doi:10.11606/T.8.2019.tde-22022019-185515. Acesso em: 15 jul. 2020.

SILVA, Fábio Rodrigo Barbosa da. **A invenção barroca de Jorge de Lima: uma leitura da obra Invenção de Orfeu**. 2015. 101f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/20002> Acesso em: 15 jun. 2019.

SOUZA, Gabriela Beatriz Moura Ferro Bandeira de. **Neobarroco, neobarroso, transbarroco: uma leitura do barroco nas obras literárias de Haroldo de Campos e Néstor Perlongher**. 2017. 257f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. doi:10.11606/T.8.2018.tde-06032018-125219. Acesso em: 25 jul. 2020.

TOLEDO, Paulo Cesar de. **Catatau: um 'romance de protesto' barroco e carnavalizado**. 2014. 115f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. doi:10.11606/D.8.2014.tde-19052015-131401. Acesso em: 16 jun. 2020.

TOMASI, Carolina. **Semiótica da agudeza: da negação da euforia barroca ao objeto poético fluido do final do século XX**. 2014. 518f. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. doi:10.11606/T.8.2014.tde-06052015-123437. Acesso em: 25 jul. 2020.

VINAGRE, Verônica Falcão de Oliveira. **O sertanejo e o sevilhano nos poemas de João Cabral de Melo Neto: o lusco-fusco barroco**. 2014. 176 f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada; Literatura Comparada) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/25047> Acesso em: 15 jun. 2019.

Livros

ABBAD Y LASIERRA, Fray Iñigo. **Historia geografica, civil y natural de la isla de San Juan Bautista de Puerto Rico**. Puerto Rico: Imprenta y Libreria de Acosta, 1866.

ACHUGAR, Hugo. **Planetas sem boca: Escritos efêmeros sobre Arte, Cultura e Literatura**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

_____. Ángel Rama: a paixão e a crítica. In: RAMA, Ángel. **A cidade das letras**. São Paulo: Boitempo, 2015.

ANTONIL, André João. **Cultura e opulência do Brasil**. São Paulo: Melhoramentos, 1976.

ADORNO, Theodor. Der mißbrauchte Barock. In: **Ohne Leitbild**. Frankfurt: Parva Aesthetica, 1973.

ALBO, Emma Álvarez-Tabío. **Invención de La Habana**. Barcelona: Editorial Casiopeia, 2000.

ALENCAR, José de. **O jesuíta: drama em quatro actos**. Rio de Janeiro: Garnier, 1875.

ALONSO, Dámaso. ALONSO, Eulalia Galvarriato de. **Para la biografía de Góngora: documentos desconocidos**. Madrid: Editorial Gredos, 1962.

_____. Góngora y el gongorismo. In: ALONSO, Dámaso. **Obras Completas de Dámaso Alonso**, vol. VII. Madrid: Editorial Gredos, 1972.

ALVES, Pedro: O jogo como contra-imagem da vida. In: ALPALHÃO, Margarida Santos; CARRETO, Carlos Clamote; DIAS, Isabel de Barros (ORGS). **O jogo do mundo: ensaios sobre o imaginário lúdico**. Lisboa: IELT, 2017.

AMADO, James. A foto proibida há 300 anos. In: AMADO, James. **Gregório de Matos**: crônica do viver baiano seiscentista. Códice James Amado, Vol I. 5ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

ANCESCHI, Luciano. **La idea del Barroco**: Estudios sobre un problema estético. Madrid: Editorial Tecnos, 1991.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos das Artes Plásticas no Brasil**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1965.

_____. O Ateneu. In: **Aspectos da literatura brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

_____. A Escrava que não é Isaura. In: **Obra Imatura**. Rio de Janeiro: Editora Agir, 2009.

ANÔNIMO. **Discurso histórico e político sobre a sublevação que nas Minas houve no ano de 1720**. Estudo crítico, estabelecimento do texto e notas: Laura de Mello e Souza. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1994.

AZEVEDO, Moreira de. **Pequeno panorama ou descrição dos principaes edifícios da Cidade do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Typographia de F. de Paula Brito, 1861.

AZEVEDO FILHO. Leodegário Amarante de. **Anchieta, a Idade Média e o Barroco**. Rio de Janeiro: Edições Gernasa, 1966.

BAETA, Rodrigo Espinha. **A cidade barroca na Europa e na América Ibérica**. Salvador: EDUFBA, 2017.

BARBOZA FILHO, Rubem. **Tradição e artifício**: iberismo e barroco na formação americana. Belo Horizonte: UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2000.

_____. Linguagem barroca e origem americana. In: ARAÚJO, Cícero; JAVIER Amadeo (ORGS). **Teoria política latino-americana**. São Paulo: Hucitec, 2009.

BANDEIRA, Manuel. **Crônicas da Província do Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937.

_____. **Guia de Ouro Preto**. São Paulo: Global, 2015.

BASTIDE, Roger. **Psicanálise do Cafuné**. Curitiba: Guaíra, 1941.

BARROS, João Borges de. **Relação Panegyrica das honras funeraes, às Memorias do muito alto, e muito poderoso senhor Rey Fidelissimo D. João V**. Lisboa: Officina Sylviana e da Academia Real, 1753.

BARTHES, Roland. **Sade, Fourier, Loyola**. Translated by Richard Miller. Los Angeles: University of California Press, 1989.

BAZIN, Germain. **O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil**. Tradução de Marisa Murray. São Paulo-Rio de Janeiro: Record, 1971.

BARTRA, Armando. **El Hombre de Hierro**. Los límites sociales y naturales del capital. México: UACM, 2008.

BEASLEY, Rebecca. **Theorists of Modernist Poetry**: T.S. Eliot, T.E. Hulme, Ezra Pound. London and New York: Routledge, 2007.

BELLO, Andrés. Prospecto. In: **Repertório Americano**. Tomo I. Londres: Libreria De Bossange; Barthés I Lowell, 1826.

_____. Discurso pronunciado en la instalación de la Universidad de Chile (1843). In: BELLO, Andrés. **Obras Completas de Don Andrés Bello**. Volumen VIII. Santiago: Pedro G. Ramirez, 1885.

BENEDICT, Anderson. **Comunidades imaginadas**: Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução, apresentação e notas: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaio sobre literatura, arte e cultura. Obras Escolhidas, volume 1. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

_____. **História da literatura e ciência da literatura**. Tradução de Helano Ribeiro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

_____. **Sobre o conceito de História**. Edição crítica. Organização e tradução de Adalberto Müller e Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Alameda, 2020.

BENTON, Tim. 'O Aleijadinho': sculptor and architect. In: KING, Catherine (ED). **Views of Difference**: Different Views of Art. New Haven: Yale University Press, 1999.

BEVERLEY, John. Gracián o la sobrevaloración de la literatura (Barroco y Postmodernidad). In: **Relecturas del Barroco de Indias**. (Edición de Mabel Moraña). Hanover: Ediciones del Norte, 1994.

BLANCO-FOMBONA, Rufino. **Grandes escritores de América**. (Siglo XIX). Madrid: Renacimiento, 1917.

BOSCHI, Caio César. **Os leigos e o poder**: Irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais. São Paulo: Editora Ática, 1986.

BOLÍVAR, Simón. **Textos**: Una antología general. México: UNAM, 1982.

BRETAS, Rodrigo José Ferreira. Traços biográficos do finado Antônio Francisco Lisboa – o Aleijadinho. In: PENALVA, Gastão. **O Aleijadinho de Vila Rica**. Rio de Janeiro: Renascença Editora: 1933.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine. **The baroque reason: The Aesthetics of Modernity**. London: SAGE Publications Ltd, 1994.

_____. **The madness of vision: On baroque aesthetics**. Athens: Ohio University Press, 2013.

BURCKHARDT, Jacob. **A cultura do Renascimento na Itália: um ensaio**. Brasília: UNB, 1991.

BUSTILLO, Carmen. **Barroco y América Latina: un itinerario inconcluso**. Caracas: Monte Ávila Editores, 1996.

CABRAL, Luiz Gonzaga. **Os jesuítas no Brasil (século XVI)**. São Paulo: Melhoramentos, 1925.

CABRERA INFANTE, Guillermo. **Mea Cuba**. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CALLOIS, Roger. **Teoría de los juegos**. Barcelona: Seix Barral, 1958.

CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

CAMPOS, Haroldo de. **Deus e o diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

_____. CAMPOS, Augusto de. **Re Visão de Sousândrade**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

_____. A obra de arte aberta. In: CAMPOS et al. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

_____. **O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

_____. Uma arquitetura barroca. In: CAMPOS, Haroldo de. **A ReOperação do texto**. 2ed São Paulo: Editora Perspectiva, 2013a.

_____. Texto e história. In: CAMPOS, Haroldo de. **A ReOperação do texto**. 2ed São Paulo: Editora Perspectiva, 2013a.

_____. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. 4ed São Paulo: Editora Perspectiva, 2013b.

_____. A poética da vanguarda. In: CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios**. 5ed São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.

_____. Poética sincrônica. In: CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios**. 5ed São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.

_____. Apostila: diacronia e sincronia. In: CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios**. 5ed São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.

CAMPOS JÚNIOR, Antonio de. **O marquês de Pombal**: romance histórico. 2 volumes. Lisboa: Empresa do Jornal “O Século”, 1899.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 2019.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos (1750-1880). 16ed. São Paulo; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017.

CARVALHO, Ana Maria Fausto Monteiro de. **Mestre Valentim**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

CARPEAUX, Otto Maria. **Origens e fins**. (Ensaaios). Curitiba: Danúbio, 2018.

CASTELO BRANCO, Camilo. **Perfil do Marquês de Pombal**. Lisboa: Lopes e Cia, 1900.

_____. **Curso de literatura portuguesa**. Lisboa: Livraria Editora de Mattos Moreira & Cia, 1875.

CEVALLOS, Santiago. **El barroco, marca de agua de la narrativa hispano-americana**. Vervuert: Iberoamericana, 2012.

CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso**. Forma e ideologia no romance americano. 2ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

_____. **Barroco e Modernidade**. Ensaaios sobre literatura latino-americana. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

COLÓN, Cristóbal. Carta a los reyes da Espanha. In: NAVARRETE, Martín Fernández de. **Viajes de Cristóbal Colón**. Madrid: Calpe, 1922.

COURTNEY, Richard. **Jogo, teatro e pensamento**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

COUTINHO, Afrânio. **A tradição afortunada**: o espírito de nacionalidade na crítica brasileira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

_____. **Do Barroco**: ensaios. Rio de Janeiro: UERJ, 1994.

_____. **A literatura no Brasil**. Vol.2. Parte II/Estilos de época. Era barroca/Era neoclássica. 7ed. São Paulo: Global Editora, 2004.

CROCE, Benedetto. **Storia del'età barocca in Italia**. 5 ed. Bari: Gius, 1967.

CUNHA, Cilayne Alves; LAUDANNA, Mayra. Da Obra. In: HANSEN, João Afonso. **Agudezas seiscentistas e outros ensaios**. Organização de Cilayne Alves Cunha e Mayra Laudanna. São Paulo, EDUSP, 2019.

_____. Do Livro. In: HANSEN, João Afonso. **Agudezas seiscentistas e outros ensaios**. Organização de Cilayne Alves Cunha e Mayra Laudanna. São Paulo, EDUSP, 2019.

CURTIUS, Ernst Robert. **European Literature and the Latin Middle Ages**. New Jersey: Princeton University Press, 2013.

DARÍO, Rubén. Edgar Allan Poe. In: DARÍO, Rubén. **Los Raros**. (Volumen VI de las obras completas). Madrid: Editorial Mundo Latino, 1905.

_____. **Autobiografía**. (Volumen XV de las obras completas). Madrid: Editorial Mundo Latino, 1917a.

_____. **Cantos de vida y esperanza**: Los cisnes y Otros poemas. (Volumen VII de las obras completas). Madrid: Editorial Mundo Latino, 1917b.

_____. La fiesta de Velázquez. In: **España Contemporanea**. (Volumen XIX de las obras completas). Madrid: Editorial Mundo Latino, 1917c.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo. **Hacia un concepto de la literatura española**. 3ed. Colécción Austral. Buenos Aires: Calpe, 1948.

D'ORS, Eugenio. **Lo barroco**. Prólogo de Alfonso E. Pérez Sánchez. Madrid: Editorial Tecnos, 1993.

DUFLO, Colas. **Le jeu**: de Pascal à Schiller. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

ECHEVARRÍA, Roberto González. **Celestina's Brood**: Continuities of the Baroque in Spanish and Latin American Literatures. Durham: Duke University Press, 1993.

ECHEVERRÍA, Bolívar. **La modernidad de lo barroco**. México: Ediciones Era, 1998.

_____. Modernidad y capitalismo: 15 tesis sobre la modernidad. In: **Crítica de la modernidad capitalista** (Antología). La Paz: OXFAM, 2011.

ELIOT, T. S. **Selected essays by T. S. Eliot**. London: Faber and Faber, 1933.

_____. **After strange gods**: a primer of modern heresy. London: Faber and Faber, 1934.

EGGINTON, William. **The theater of truth**: the ideology of (neo) baroque aesthetics. Stanford: Stanford University Press, 2010.

EMPSON, William. **Seven types of ambiguity**. London: Chatto and Windus, 1949.

ESCARPIT, Robert. **Sociología de la literatura**. Barcelona: Oikos-Tau, 1971.

FABRIS, Annateresa. Os valores do monumento. In: RIEGL, Aloís. **O culto moderno dos monumentos**: sua essência e sua origem. São Paulo: Perspectiva, 2014.

FARIA, Ernesto. **Dicionário Latino-Português**. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Garnier, 2003.

FEBVRE: Lucien. **Le problème de l'incroyance au XVIe siècle**: la religion de Rabelais. Paris: Éditions Albin Michel, 1962.

FEU DE CARVALHO, Theophilo. **Ementario da historia mineira**: Felipe dos Santos Freire na sedição de Villa Rica 1720. Belo Horizonte: Edições Históricas, 1933.

FIGUEROA SÁNCHEZ, Cristo Rafael. **Barroco y neobarroco en la narrativa hispano-americana**: Cartografías literarias de la segunda mitad del siglo XX. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2007.

FLORA, Fernando Antônio Mourão. **O espírito do catolicismo e do barroco na cultura brasileira**. Curitiba: Appris, 2019.

FONSECA, Manuel da. **Vida do venerável padre Belchior de Pontes, da Companhia de Jesus da província do Brasil**. Lisboa: Oficina de Francisco da Silva, 1752.

FRANCASTEL, Pierre. **Imagem, visão e imaginação**. Lisboa: Edições 70, 1983.

FRANCO. Afonso Arinos de Melo. Apresentação. In: VASCONCELOS, Sylvio de. **Mineiridade**: ensaio de caracterização. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1968.

FRANCO, Jean. **Historia de la literatura hispanoamericana**. (A partir de la independencia). Traducción de Carlos Pujol. Barcelona: Ariel, 2002.

FREYRE, Gilberto. **Interpretação do Brasil**: aspectos da formação social brasileira como processo de amalgamento de raças e culturas. São Paulo: Global Editora, 2015.

_____. **Casa Grande e Senzala**: formação da família sob o regime da economia patriarcal. São Paulo: Global Editora, 2016.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna** (da metade do século XIX a meados do século XX). São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FROTA PESSOA, José Getúlio da. **Crítica e Polêmica**. Rio de Janeiro: Editor Arthur Gurgulino, 1902.

FURET, François. Prefácio. In: TOCQUEVILLE, Alexis de. **A democracia na América**. Tradução de Eduardo Brandão. 2ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FURTADO DE MENEZES, Joaquim. A religião em Ouro Preto. In: IBRAHIM DRUMMOND, Maria Silami. **Ouro Preto**: Cidade em três séculos – Bicentenário de Ouro Preto, Memória Histórica [1711-1911]. Belo Horizonte: Liberdade, 2011.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin e a história aberta (Prefácio). In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaio sobre literatura, arte e cultura. Obras Escolhidas, volume 1. São Paulo: Brasiliense, 1987.

GAMA, José Basílio da. **O Uruguai**. Rio de Janeiro; São Paulo, Editora Record, 1998.

GARCILASO DE LA VEGA, Inca. **Comentários Reales**. Tomo I. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985a.

_____. **Comentários Reales**. Tomo II. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985b.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GIBSON, Ian. **Federico García Lorca: a life**. New York: Pantheon Books, 1989.

GIUCCI, Guilherme. **Viajantes do Maravilhoso: o novo mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

GOMBRICH, E. H. Huizinga's Homo ludens. In: **Johan Huizinga (1872 – 1972)**; Papers delivered to the Johan Huizinga conference. Groningen 11-15 december 1972. The Hage: Martinus Nijhoff, 1973.

GOMES JÚNIOR, Guilherme Simões. **A palavra peregrina: o Barroco e o pensamento sobre artes e letras no Brasil**. São Paulo: EDUSP, 1998.

GOMES MACHADO, Lourival. **Barroco mineiro**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. O que o Aleijadinho não fez. In: MACHADO, Lourival Gomes. **Barroco Mineiro**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

GONZAGA, Tomás Antônio. Carta sobre a Usura. In: GONZAGA, Tomás Antônio. **Obras Completas de Tomás Antônio Gonzaga**, Tomo II. Edição crítica de M. Rodrigues Lapa. Rio de Janeiro: MEC – Instituto Nacional do Livro, 1957.

GONZAGA DUQUE-ESTRADA, Luiz. **A Arte Brasileira**. Rio de Janeiro: s.i.d., 1888.

GONZÁLEZ-STEPHAN, Beatriz. **Fundaciones: Canon, historia y cultura nacional**. La historiografía literaria del liberalismo del siglo XIX. Madrid: Iberoamericana, 2002.

GRACIÁN, Baltasar. **Agudeza y arte de ingenio**. Obras Completas, II. Madrid: Turner, 1993.

GRAMMONT, Guiomar de. **Aleijadinho e o aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói nacional**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

GRÜNER, Eduardo. Ausencias posibles, presencias imposibles: “Africanía” y complejidad transcultural en Fernando Ortiz, Gilberto Freyre y Roberto Fernández Retamar. In: GRÜNER, Eduardo (COORD). **Nuestra América y el pensar crítico: fragmentos del pensamiento crítico de Latinoamérica y el Caribe**. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales - CLACSO, 2011.

GRUZINSKI, S. **The Aztecs: Rise and Fall of an empire**. London: New Horizons, 1992.

GUIDO, Angel. **El redescubrimiento de América en el arte**. Rosario: Imprenta de la Universidad del litoral, 1941.

GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. **Horas de Estudio**. Bogotá: Instituto Colombiano de la Cultura, 1976.

HABERMAS, Jürgen. Excurso sobre as cartas de Schiller acerca da educação estética do homem. In: HABERMAS, Jürgen. **O discurso filosófico da modernidade: doze lições**. Tradução de Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HANSEN, João Adolfo. **A sátira e o engenho**: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

_____. Aleijadinho e outras representações. (Prefácio). In: **Aleijadinho e o aeroplano**: o paraíso barroco e a construção do herói nacional. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

HATZFELD, Helmut. **Estudos sobre o barroco**. Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2002.

HOBBSAWN, Eric. A invenção das tradições (Introdução). IN: HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence (ORGS). **A invenção das tradições**. 13ed. Tradução de Celina Cardim Cavalcante. São Paulo; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2020.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **História Geral da Civilização Brasileira**. Tomo I, Vol. 2. São Paulo: Difel, 2004.

_____. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

HONIG, Edwin. **García Lorca**. New York: Octagon books, 1981.

HOSTOS, Eugenio Maria de. **La Peregrinacion De Bayoan**: Diario Recogido y Publicado por Eugenio María Hostos. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 1988.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 2014.

IRIARTE, Ignacio. **Del Concilio de Trento al SIDA**: Una historia del barroco. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros, 2017.

JAUSS, Hans Robert. **A história literária como provocação à teoria literária**. São Paulo: Editora Ática, 1994.

JAY, Martin. Scopic regimes of modernity. In: FOSTER, Hall (ED) **Vision and visibility**: discussions in contemporary culture. Seattle: Bay Press, 1988.

JAKOBSON, Roman. Linguística e Poética. In: JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2001.

JANCSO, István; KANTOR, Íris. Falando de festas. In: JANCSO, István; KANTOR, Íris (ORGS) **Festa**: Cultura & Sociabilidade na América Portuguesa. Vol. 1. São Paulo: Hucitec, 2001.

KANT, Immanuel. **Logic**. Translated by Robert S. Hartman and Wolfgang Schwarz. New York: Dove Publications INC., 1988.

_____. **Crítica da Razão Pura**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.

KANTOR, Íris. Entradas episcopais na Capitania de Minas Gerais (1743 e 1748): a transgressão formalizada. In: JANCSO, István; KANTOR, Íris (ORGS) **Festa**: Cultura & Sociabilidade na América Portuguesa. Vol. 1. São Paulo: Hucitec, 2001.

KAUP, Monika. **Neobaroque in the Americas**: alternative modernities in literature, visual art, and film. Charlottesville: University of Virginia Press, 2012.

KEEN, Benjamin; HAYNES, Keith. **A History of Latin America**. 8ed. New York: Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company, 2009.

KEMP, Wolfgang. Benjamin und die Kunstwissenschaft. In: BURKHARDT, Lindner. (ORG). **Walter Benjamin im Kontext**. Königstein/Ts.: Athenäum, 1985.

LACAN, Jacques. Do Barroco. In: LACAN, Jacques. **O Seminário**. Livro 20 – Mais, ainda. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LEONARD, Irving. **Baroque times in old Mexico**: seventeenth-century persons, places, and practices. Ann Arbor: University of Michigan, 1959.

_____. **Los libros del conquistador**. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

LIMA, Manuel de Oliveira. **Aspectos da Litteratura colonial brasileira**. Leipzig: Brochhaus, 1896.

LIMA, Alceu Amoroso. **Voz de Minas**. (Ensaio de sociologia regional brasileira). São Paulo: Abril Cultural, 1983.

LIMA JÚNIOR, Augusto. “O espírito integralista da Inconfidência Mineira”. In: **Enciclopédia do Integralismo**. Vol. 3. Estudos e depoimentos. Rio de Janeiro: Livraria Clássica Brasileira, 1958.

LORCA, Federico García. La imagen poética de Don Luís de Góngora. In: LORCA, Federico García. **Obras completas**. Tomo 1. Madrid: Aguillar, 1975.

LÖWY, Michael. **Fire alarm**: Reading Walter Benjamin’s ‘On the Concept of History’. London-New York: Verso, 2005.

MACIEL, Maria Esther. (ORG) **Laís Corrêa de Araújo**. Encontro com escritores mineiros – 5. Belo Horizonte: FAL/UFMG, 2002.

MAGALHÃES, Beatriz Ricardina de. O divino e a “festa do martírio”. In: JANCOS, István; KANTOR, Íris (ORGS) **Festa**: Cultura & Sociabilidade na América Portuguesa. Vol. 2. São Paulo: Hucitec, 2001.

MARAVALL, José Antonio. **A cultura do barroco**: análise de uma estrutura histórica. Tradução de Silvana Garcia. São Paulo: EDUSP, 2009.

MAURANO, Denise. **Torções**: a psicanálise, o barroco e o Brasil. Curitiba: CRV, 2011.

MARIÁTEGUI, José Carlos. **7 Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2007.

MARINELLO, Juan. Prólogo. In: MARTÍ, José. **Nuestra América**. 3ed. Caracas: Ayacucho, 2005.

MARTÍ, José. **Nossa América** (antologia). São Paulo: Hucitec, 1991a.

_____. Una distribución de diplomas en un colegio de los Estados Unidos. In: MARTÍ, José. **Obras Completas**, volume VIII. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1991b.

_____. **Nuestra América**. 3ed. Caracas: Ayacucho, 2005.

_____. Versos sencillos. In: MARTÍ, José. **Obras Completas** (Edición Crítica). Tomo XIV. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2007.

_____. Caderno de apuntes, número 5. In: MARTÍ, José. **Obras Completas** (Edición Crítica). Tomo XXI. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2011a.

_____. Amistad Funesta (Lucía Jerez). In: **Obras Completas** (Edición Crítica). Tomo XXII. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2011b.

MCLUHAN, Marshall. **Verbi-voco-visual explorations**. New York: Something Else Press, Inc. 1967.

MENDES, Nancy Maria. **O barroco mineiro em textos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

MERQUIOR, José Guilherme. **Formalismo e tradição moderna: o problema da arte na crise da cultura**. 2016 (E-pub)

MONTEIRO, Rodrigo Bentes. Entre festas e motins: afirmação do poder régio bragantino na América Portuguesa (1690-1763). In: JANCSO, István; KANTOR, Íris (ORGS) **Festa: Cultura & Sociabilidade na América Portuguesa**. Vol. 1. São Paulo: Hucitec, 2001.

MORAÑA, Mabel. Introducción. In: **Relecturas del Barroco de Indias**. (Edición de Mabel Moraña). Hanover: Ediciones del Norte, 1994.

_____. **Viaje al silencio: exploraciones del discurso barroco**. México: UNAM, 1998.

_____. Barroco/Neobarroco/Ultrabarroco. De la colonización de los imaginarios a la era Postaurática: La disrupción barroca. In: MORAÑA, Mabel. **La escritura del límite**. Vervuert: Iberoamericana, 2010.

MOREJÓN, Julio García. **El barroco: coordenadas estético-literárias**. São Paulo: USP – Instituto de Cultura Hispânica de São Paulo, 1968.

MORSE, Richard M. The Heritage of Latin America. In: HARTZ, Louis. **The Founding Of New Societies**. New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1964.

_____. **O espelho de Próspero: Cultura e ideias nas Américas**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

MOTT, Luiz. Cotidiano e vivência religiosa: entre a capela e o calundu. In: SOUZA, Laura de Mello e. (ORG) **História da vida privada no Brasil 1: Cotidiano e vida privada na América Portuguesa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

NABUCO, Joaquim. **Esquivos e discursos literários**. Rio de Janeiro: Garnier, 1901.

NDALIANIS, Angela. **Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment**. Cambridge; London: The MIT press, 2004.

NOVAIS, Fernando A. Condições de privacidade na colônia. In: SOUZA, Laura de Mello e. (ORG) **História da vida privada no Brasil 1: Cotidiano e vida privada na América Portuguesa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

NUDELSTEJER, Sérgio. **Las voces perdurables**. Narradores latino-americanos del medio siglo. Mexico: Editorial Aldus, S/A, 1996.

NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte**. São Paulo: Edições Loyola, 2016.

O'GORMAN, Edmundo. **A invenção da América**: reflexão a respeito da estrutura histórica do Novo Mundo e do sentido do seu devir. Tradução de Ana Maria Martinez Corrêa e Manoel Leio Belloto. São Paulo: UNESP, 1992.

_____. **México**: el trauma de su historia – *Ducit amor patriae*. México: Conaculta, 2002.

OLIVEIRA, Anelito de. **A aurora das dobras**: introdução à barroquidade poética de Affonso Ávila. Montes Claros: Inmensa, 2013.

OLIVEIRA, Carla Mary S. Iconografia Franciscana e Alegoria Barroca nas Capitânias do Norte da América Portuguesa (Século XVIII). In: OLIVEIRA, Carla Mary S.; HONOR, André Cabral (ORGS). **O Barroco na América Portuguesa**: Novos Olhares. João Pessoa: Editora do CCTA-UFPB; Sevilla: Universidad Pablo de Olavide/EnRedARS, 2019.

OLIVEIRA, Franklin de. **Morte da memória nacional**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **Barroco e Rococó no Brasil**. Belo Horizonte: Editora Arte, 2014.

OLIVEIRA PIRES, Alfredo. **O jesuíta**: romance histórico do século XVIII. Lisboa: Em. Ed. De Romances Instructivos, 1873.

ORTEGA, José. **La estética neobarroca en la narrativa hispanoamericana**. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, 1984.

ORTEGA, Julio. **El discurso de la abundancia**. Caracas: Monte Ávila Editores, 1992.

_____. **Arte de innovar**. México: Universidad autónoma de Mexico, 1994.

_____. **Transatlantic Translations**: Dialogues in Latin American Literature. Translated by Philip Derbyshire. London: Reaktion Books Ltd, 2006.

_____. **El sujeto dialógico**. Negociaciones de la modernidad conflictiva. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.

ORTIZ, Fernando. **Cuban counterpoint: tobacco and sugar**. Translated by Harriet de Onís. New York: Vintage Books, 1970.

PALÚ, Pe. Lauro. Affonso Ávila: homem trincheira. In: CUNHA, Rogério de Almeida; PALÚ, Pe. Lauro; NEIVA JÚNIOR, Eduardo. **Consciência crítica & poesia de Affonso Ávila**. (Revista de Cultura Vozes). Rio de Janeiro: Vozes, 1979.

PAZ, Octávio. El Caracol y la sirena. (Rubén Darío) In: **Los Signos en rotac y otros ensayos**. Madrid: Alianza Editorial, 1983.

_____. **El laberinto de la soledad**. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

PÉCORA, Alcir. **Poesia Seiscentista**. São Paulo: Hedra, 2002.

PERNIOLA, Mario. **Egípcio, barroco e neobarroco na sociedade e na arte**. Chapecó: Argos, 2009.

PERRONE-MOISÉS, Leyla; MONEGAL, Emir Rodríguez. **Lautréamont austral**. São Paulo: Iluminuras, 2014.

PIA, Pascal. **Apollinaire par lui-même**. Paris: Éditions de Seuil, 1965.

PICÓN-SALAS, Mariano. **De la conquista a la independência**: tres siglos de Historia Cultural Hispanoamericana. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1958.

PINTO, Alvaro Vieira. **Consciência e Realidade Nacional**. Rio de Janeiro: Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), 1960. 2 volumes.

PITA, Sebastião da Rocha. **História da América Portuguesa**. Salvador: Imprensa Econômica, 1878.

PORTELLA, Eduardo. Gilberto Freyre, múltiplas parcerias. In: FREYRE, Gilberto. **Interpretação do Brasil**: aspectos da formação social brasileira como processo de amalgamento de raças e culturas. São Paulo: Global Editora, 2015.

PORTO ALEGRE, Manuel José de Araújo. Resumo da história da literatura, das ciências e das artes do Brasil. In: DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. Tomo III. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

POUND, Ezra. **The spirit of romance**: an attempt to define somewhat the charm of the pre-renaissance literature of Latin. London: J.M.Dent, 1910.

QUERINO, Manoel Raymundo. **Artistas Bahianos** (Indicações biographicas). 2ed. Salvador: Oficinas da empresa "A BAHIA", 1911.

QUIJANO, Aníbal. Dom Quixote e os moinhos de vento na América Latina. In: ARAÚJO, Cícero; JAVIER Amadeo (ORGS). **Teoria política latino-americana**. São Paulo: Hucitec, 2009.

RABELO, Manuel Pereira. *Vida do excelente poeta lírico, o Doutor Gregório de Matos Guerra*. In: **Gregório de Matos**: crônica do viver baiano seiscentista. Códice James Amado, Vol II. (Apêndice). 5ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

RAMA, Ángel. **A cidade das letras**. São Paulo: Boitempo, 2015.

RAMOS, Julio. **Desencuentros de la modernidad en América Latina**: Literatura y política en el siglo XIX. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

RENAN, Ernest. Caliban: suite de La Tempête. In: RENAN, Ernest. **Drames Philosophiques par Ernest Renan**. Paris: Calmann Lévy, Éditeur, 1888.

RETAMAR, Roberto Fernandez. **Calibán**: Apuntes sobre la cultura en nuestra América. México: Editorial Diógenes S/A: 1971.

REYES, Alfonso. Cuestiones Gongorinas. In: REYES, Alfonso. **Obras Completas de Alfonso Reyes**. Vol. VII. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

RIBEIRO, Darcy. **As Américas e a civilização**: processo de formação e causa do desenvolvimento desigual dos povos americanos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

RIBEIRO, Marília Azambuja. Solenização da morte, arquitetura efêmera e cultura emblemática nas exéquias de D. Pedro II de Portugal. In: **O Barroco na América Portuguesa**: Novos Olhares. Carla Mary S. Oliveira; André Cabral Honor (Edit). João Pessoa: CCTA, 2019.

RIVERO-POTTER, Alicia. **Autor/lector**: Huidobro, Borges, Fuentes y Sarduy. Detroit: Wayne State University Press, 1991.

ROCHA, João César de Castro. **Crítica literária**: em busca do tempo perdido? Chapecó: Argos, 2011.

RODÓ, José Enrique. **Ariel**. Montevideo: Colombino Hnos Editores, 1947.

ROGGIANO, Alfredo A. Para una teoría de un Barroco Hispanoamericano. In: **Relecturas del Barroco de Indias**. (Edición de Mabel Moraña). Hanover: Ediciones del Norte, 1994.

ROMERO, Sílvio. **História da Literatura Brasileira**. 2ed. Tomo I. Rio de Janeiro: Garnier, 1902.

ROUSSET, Jean. **La littérature de l' âge baroque en France**: Corcét et le paon. Paris: Librairie José Corti, 1954.

RUSSELL-WOOD, A. J. R. **Um mundo em movimento**: os portugueses na África, Ásia e América (1415-1808). Tradução de Vanda Anastacio. Algés: DIFEL, 1998.

SALGADO, Mathias Antonio. **Oração Funebre nas Exequias do Fidelissimo Rey, e Senhor D. João V, etc**. Lisboa: Officina de Francisco da Silva, 1751.

_____. *Monumento agradecimento, tributo da veneraçam, obelisco funeral do obsequio, **RELAÇAM** fiel das reaes exequias, que á defunta Magestade do fidelíssimo e augustíssimo rey o senhor D.JOÃO V.* etc. Lisboa: Oficina de Francisco da Silva, 1751.

SANTOS, Boaventura de Souza. **A crítica da razão indolente:** contra o desperdício da experiência. São Paulo: Cortez, 2002.

_____. **A gramática do tempo:** para uma nova cultura política. São Paulo: Cortez, 2010.

SARMIENTO, Domingo Faustino. **Obras de D. F. Sarmiento.** Tomo II. Santiago de Chile: Imprenta Gutenberg, 1885.

_____. **Conflicto y armonías de las razas en América.** Buenos Aires: La Cultura Argentina, 1915.

_____. **Facundo.** Buenos Aires: Librería “La facultad”, 1921.

SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem:** numa série de cartas. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2017.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Notas. In: BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de História.** Edição crítica. Organização e tradução de Adalberto Müller e Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Alameda, 2020.

SHAKESPEARE, William. **The tempest.** St. Paul: EMC/Paradigm, 1998.

SIQUEIRA BUENO, Beatriz Piccolotto. Robert Smith: um olhar inédito para linhas e entrelinhas do discurso visual. In: REIS FILHO, Nestor Goulart (ORG): **Robert Smith e o Brasil:** arquitetura e urbanismo. Brasília: IPHAN, 2012.

SITWELL, Sacheverell. **Baroque and Rococo.** New York: G.P. Putnam’s Sons, 1967.

SOUZA, Laura de Mello e. “Festas barrocas e vida cotidiana em Minas Gerais”. IN: JANCOS, István; KANTOR, Íris (ORGS) **Festa:** Cultura & Sociabilidade na América Portuguesa. Vol. 2. São Paulo: Hucitec, 2001.

_____. **Norma e conflito:** aspectos da história de Minas no Século XVIII. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

_____. **Desclassificados do ouro:** a pobreza mineira do século XVIII. 5ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017.

SPINA, Segismundo. **A poesia de Gregório de Matos.** São Paulo: EDUSP, 1995.

STOCK, Noel. **Reading the Cantos:** the study of meaning in Ezra Pound. New York: Pantheon Books, 1967.

SUBIRATS, Eduardo. **A penúltima visão do paraíso:** ensaios sobre memória e globalização. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Studio Nobel, 2001.

SUZUKI, Márcio. O belo como imperativo. In: SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem**: numa série de cartas. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2017.

THEODORO, Janice. **América barroca**: temas e variações. São Paulo: EDUSP; Editora Nova Fronteira, 1992.

TORRES, João Camilo de Oliveira. **O homem e a montanha**: introdução ao estudo das influências da situação geográfica para a formação do espírito mineiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

TORRES-RIOSECO, Arturo. **Nueva historia de la gran literatura hispano-americana**. Buenos Aires: Emecé, 1961.

UREÑA, Pedro Henríquez. Las corrientes literarias en la America Hispanica (1940-41). In: UREÑA, Pedro Henríquez. **Obras Completas** (1945-1946). Tomo X. Santo Domingo: UNPHU, 1980.

_____. La obra de José Enrique Rodó. In: UREÑA, Pedro Henríquez. **Ensayos**. Colección Archivos. Madrid: ALLCA, 1998.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. **Florilégios da Poesia Brasileira**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1850.

VASCONCELOS, Diogo de. As obras de Arte. In: IBRAHIM DRUMMOND, Maria Silami. **Ouro Preto**: Cidade em três séculos – Bicentenário de Ouro Preto, Memória Histórica [1711-1911]. Belo Horizonte: Liberdade, 2011.

VASCONCELOS, Sylvio de. **Mineiridade**: ensaio de caracterização. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1968.

VENTURI, Lionello. **History of Art Criticism**. New York: Dutton, 1964.

VIANNA MOOG, Clodomir. **Bandeirantes e pioneiros**: paralelo entre duas culturas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

WARNKE, Frank J. **Versions of Baroque**: European literature in the seventeenth century. New Haven & London: Yale University Press, 1972.

WELLEK, René. **Conceitos de crítica**. São Paulo: Cultrix, 1963.

WILLIAMS, Raymond. **Marxism and Literature**. New York: Oxford University Press, 1977.

WISNIK, José Miguel. Prefácio. In: WISNIK, José Miguel (ORG). **Poemas escolhidos de Gregório de Matos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. Tradução de João Azenha Júnior. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ZAMORA, Lois Parkinson; KAUP, Monika. (EDIT.) **Baroque new worlds.** Representation, Transculturation, Counterconquest. Durham and London: Duke University Press, 2010.

ZAMORA, Lois Parkinson. El Barroco novomundista: Alejo Carpentier, Diego Rivera y Frida Kahlo. IN: **Un arco temporal entre la literatura del Barroco y el neobarroco latinoamericano.** (Memorias de las XIV jornadas internacionales de arte, historia y cultura colonial). Bogotá: Museo Colonial y Museo Santa Clara, 2020.

ZEAL, Leopoldo. **Dialéctica de la conciencia americana.** 1ed. México: Alianza Editorial Mexicana, 1976.

_____. **Filosofía de la historia americana.** México: Fondo de Cultura Económica, 1978.